

‘Sounds Like Home’ - as paisagens sonoras domésticas na construção do quotidiano e como objeto de composição.

João Francisco Felisardo Porfírio

Dissertação de Mestrado em Artes Musicais

Setembro de 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizada sob a orientação
científica da Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro

Aos meus pais.

À Ana, à Camila, à Olga e ao Pedro.

Ao Zé Gato e à Fartura Antonieta, que fazem da minha casa um lar.

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento é, sem dúvida nenhuma, à Professora Paula Gomes Ribeiro, que é a grande responsável por esta investigação ter acontecido. Obrigado por desde o início ter acreditado em mim, muitas vezes mais do que eu próprio. Obrigado por me ter desafiado sempre e por ter despertado em mim o pensamento crítico que estava, há alguns anos, escondido num casulo que o meu próprio cérebro construiu. É a pessoa mais generosa que conheço e além disso está constantemente a transbordar de boas ideias, contribuindo, diariamente, para a boa saúde da investigação em música. Desde 2015 que a minha vida mudou e por isso obrigado. É, de facto, a melhor orientadora do mundo.

Agradeço de igual forma aos Professores que lecionaram o mestrado em Artes Musicais: Professora Isabel Pires, Professor Vincent Debut, Professor Rui Pereira Jorge e Professor Paulo Ferreira de Castro, por me desafiarem e por todos os ensinamentos que me transmitiram e que, mesmo indiretamente, continuam a transmitir. Sem saberem, quase todos vocês foram vozes de consciência que se se sentavam no meu ombro, enquanto eu escrevia esta dissertação, criticando e ajudando-me a melhorar algumas das ideias que tento transmitir aqui.

Um agradecimento muito especial à Daniela Silvestre, por ter sido minha parceira nesta aventura académica e minha amiga (espero que) para a vida; por ter partilhado comigo coisas absolutamente fantásticas e por me ouvir em delírios sobre sons de varinhas mágicas, máquinas de lavar roupa e moveis do Ikea, todos os dias, durante dois semestres, nas nossas viagens na carreira 726 entre a FCSH e o bairro da Colónias.

Aos colegas de mestrado, especialmente ao Leon e à Sara, obrigado por partilharem dois semestres das vossas vidas comigo.

Ao Filipe agradeço pelas conversas animadoras no *facebook messenger*, quando eu me sentia o ser humano mais incapacitado do universo, longe de conseguir algum dia fazer uma dissertação.

À Júlia e à Joana, obrigado por partilharem comigo as coisas extraordinárias que sabem – e GIFs absolutamente fantásticos - e por serem minhas parceiras nesta aventura académica.

Aos meus amigos de sempre, de Lisboa e de Alcácer – e de outros lugares – obrigado por continuarem a ser meus amigos apesar das minhas ausências.

À Ana, à Camila, à Olga e ao Pedro, estes não são os vossos nomes verdadeiros, mas vocês sabem quem são. Obrigado pela partilha, pela paciência, pela generosidade e pela vossa amizade. Vocês são, de facto, pessoas extraordinárias. Sem a forma como vocês partilharam comigo as vossas vidas, esta investigação seria outra coisa diferente. Obrigado.

Obrigado Rui, por seres o meu melhor amigo, por me ouvires, por ‘me’ leres e por me apoiares... sem ti seria mais difícil.

Ao Manuel Calção que foi o meu primeiro Professor de música.

A toda a minha família, mas especialmente aos meus pais: à minha mãe, que durante a minha infância, construiu a minha paisagem sonora doméstica, com as canções que cantava e o som da máquina de costura; ao meu pai por, quando eu tinha oito anos, me acompanhar todas terças e quintas feiras à noite até à SFAVA para ter lições de solfejo; aos dois, por serem os melhores pais do mundo e por patrocinarem, financeira e emocionalmente, a minha vida desde 1979.

‘Sounds Like Home’ - as paisagens sonoras domésticas na construção do cotidiano e como objeto de composição.

João Francisco Felisardo Porfírio

Resumo

Sarah Pink (2009) e Michel Chion (2008) defendem que apesar de vivermos numa sociedade dominada pela visão em detrimento dos outros sentidos, o cotidiano deve ser entendido de forma multisensorial. Parti do conceito de etnografia sensorial desenvolvido por Pink (2009) e da teorização da música no cotidiano feita por Tia DeNora (2004), para investigar e discutir a importância que as paisagens sonoras domésticas assumem no cotidiano atual. Para esta investigação defini um estudo de caso, circunscrito a quatro habitantes da cidade de Lisboa. Procurei deste modo compreender a relevância dos sons na construção do cotidiano doméstico, funcionando como proporcionadores de conforto e do sentimento de lar, dando sentido à realização de rotinas e funcionando como uma prótese na construção da identidade. Esse papel que os sons assumem no cotidiano doméstico apenas é possível devido ao seu poder evocativo (Turkle 2007).

Defendo, durante este processo e neste tipo de investigação, uma atitude de escuta evocativa, em que os participantes convidados pelo investigador, fazendo uso da audição, da memória sensorial e da imaginação conseguem trazer até si o poder que os sons, que fazem e/ou fizeram parte das paisagens sonoras da história individual de cada um, têm de os transportar para sítios e situações mais ou menos distantes. Este poder é possível devido à criação de significados e saberes construídos a partir das relações do indivíduo com o contexto onde eles foram experienciados. A partir desse poder evocativo dos sons em relação com o contexto, são produzidas e encadeadas rotinas que constituem o cotidiano e a vida social. Com base nestas premissas e naquilo que foi a minha experiência do cotidiano dos quatro participantes, concebi quatro composições sonoras que foram depois usadas por cada um deles na construção de novas rotinas e experiências, levando a questões sobre a categorização entre música, arte sonora e música ambiente, levantadas a partir da direção do foco auditivo e da atenção que foi dada a estes objetos e a maneira como cada um destes indivíduos interagiu com eles.

Esta dissertação pretende assim demonstrar como as paisagens sonoras são elementos chave na construção do ambiente sonoro e do cotidiano domésticos e como podem ser usadas na construção de novos modelos de comunicação e produtos audiovisuais, concebidos com o propósito de serem um elemento de preenchimento e de decoração do espaço doméstico.

Palavras-Chave: paisagem sonora doméstica, etnografia sensorial, cotidiano, música ambiente.

‘Sounds Like Home’ - the domestic soundscapes in the construction of everyday life and as object of composition.

João Francisco Felisardo Porfírio

Abstract

Sarah Pink (2009) and Michel Chion (2008) argue that although we live in a society dominated by vision to the detriment of other senses, everyday life should be understood in a multisensorial way. I started with the concept of sensorial ethnography developed by Pink (2009) and the theorization of music in everyday life by Tia DeNora (2004), to investigate and theorize the importance that the domestic soundscapes of four people with whom I have a relation of friendship, inhabitants in Lisbon, can have in the construction of the domestic daily life, functioning as comfort and home makers, giving meaning to the performance of routines and functioning as a prosthesis in the construction of the identity. This role that sounds assume in domestic everyday life is only possible because of its evocative power (Turkle 2007).

During this process and in this type of investigation, I advocate an evocative listening attitude in which the research participants invited by the researcher, making use of hearing, sensory memory and imagination, can bring to themselves the power that sounds, which make and / or were part of the soundscapes of each individual history have, to transport them to places and situations, more or less, distant. This power of sounds is possible due to the creation of meanings and knowledge built from the relationships of the individual with the context where they were experienced. From this evocative power of sounds, in relation to context, are produced and chained routines that constitute daily and social life. Based on these premises and in what was my daily experience of the four participants, I conceived four sound compositions that were later used by each of them as any other object in the construction of new routines and experiences, leading to questions about the categorization between music, sound art, and ambient music raised from the direction of auditory focus and the attention paid to these objects and the way in which each of these individuals interacted with them.

This dissertation aims, although based on four specific cases, to show how soundscapes are key elements in the construction of the sound environment and domestic everyday life and how they can be used in the construction of new audiovisual products and models of communication, designed for the purpose of being an element of filling and decorating the domestic space.

Keywords: domestic soundscape, sensory ethnography, everyday life, ambient music.

Índice

Introdução	1
1. Sons e sentidos no quotidiano doméstico – perspectiva e enquadramento teórico.	12
1.1 A etnografia dos sentidos.	18
1.1.1 A etnografia sensorial.	19
1.1.2 A etnografia sensorial das paisagens sonoras domésticas.	22
1.2. O sentido da audiovisão – a influência do contexto na audição.	26
1.2.1 Atitudes de escuta.	28
1.2.1.1 A acusmática.	29
1.2.1.2 Objeto(s) sonoro(s).	29
1.2.2 Escutando o quotidiano.	31
1.2.3 Escuta evocativa.	33
1.3 Os sons como objetos evocativos.	34
1.3.1 O que é um objeto evocativo?	35
1.3.2 ‘É a minha música’.	37
1.3.3 Pensar os sons.	39
1.3.3.1 O trompete do vizinho.	39
1.3.3.2 O sino da igreja.	41
1.3.3.3 Os sons do bairro.	43
1.3.3.4 Maria Clara “Maria Severa”.	45
1.3.4. Sons evocativos.	47
2. Os sons e a construção do lar.	50
2.1 O conforto do lar.	50
2.1.1 A história do conforto.	51
2.1.2 Conforto e vida privada em Portugal.	55
2.1.3 Conforto e estilo de vida vindos do norte da Europa.	57
2.1.3.1 O Ikea.	58
2.1.3.2 O hygge.	60
2.1.4 Os sons do conforto.	61
2.2 As paisagens sonoras domésticas na construção da identidade.	64
2.2.1 O conceito de identidade.	64
2.2.2 DeNora e a música como tecnologia do eu.	67
2.2.3 Paisagens sonoras.	68
2.2.4 Biografias sonoras.	69
2.2.4.1 Memória.	69
2.2.4.2 Questões espirituais.	73
2.2.4.3 Questões sensoriais.	75
2.2.4.4 Mudanças de humor.	78
2.2.4.5 Realização de atividades.	81
2.2.5 Paisagens sonoras como tecnologia do eu.	82
2.3 A manipulação sonora como fator de construção do quotidiano.	84
3. Composições sonoras no quotidiano doméstico.	92
3.1. Problemas conceptuais e de classificação - da música ambiente à arte sonora.	94
3.1.1 Arte, música, utensílio.	98
3.2 Em ação – as composições sonoras utilizadas como objetos do quotidiano.	105
3.2.1 Sons, composições e plataformas no quotidiano doméstico.	109

Conclusão	112
Bibliografia.....	115
<i>Webgrafia</i>	123
Entrevistas e objetos produzidos pelos participantes.....	126
Composições realizadas no contexto da presente investigação (disponibilizadas no <i>youtube</i>).....	128
Lista de Figuras	129
Lista de anexos	130

Introdução

Por diversos motivos, na fase adulta da minha vida, habitei em várias casas. Devido a essa experiência comecei a perceber que eram vários os fatores que afetavam o meu bem-estar, o meu conforto e o meu sentido de lar em cada uma dessas casas. Os sons próprios de cada uma delas eram um desses fatores. Estou ciente que não terão sido os únicos a influenciar o facto de eu me sentir ou não confortável, mas tive e tenho muitas vezes consciência, nas mais variadas situações, de como determinados elementos da paisagem sonora do sítio onde estou inserido, influenciam a minha sensação de conforto. Isto levou-me a questionar a importância que se dá aos sons que existem em casa e ao papel que eles têm no quotidiano, especialmente no quotidiano doméstico. Por outro lado, durante todas as vezes que tive que mudar de casa, e muitas vezes de cidade, procurei sons que, além de me causarem a tal sensação de conforto, conferissem alguma identidade a esses sítios. Sons que me recordassem outros lugares onde vivi, que eu identificaria como ‘meus’ e que me fizessem reconhecer aquele espaço, permitindo que mais tarde, quando ouvidos noutro contexto, fossem associados a esse novo lugar, passando assim a fazer parte da minha identidade e da construção da minha história pessoal. Tendo em conta aquilo que tem sido a minha experiência individual, surgiram duas questões que motivaram o início desta investigação: por um lado o interesse em explorar o papel das paisagens sonoras na construção do quotidiano, tentando perceber de que modo podem as mesmas contribuir para o conforto que se sente no espaço doméstico; por outro lado com que outros elementos e de que maneira é que esta dimensão sonora doméstica se articula para construir a sensação de ‘lar’ e se haverá, ou não, alguma maneira de poder transportar os sons que compõem estas paisagens, para vários lugares e contextos conferindo-lhes o mesmo sentimento de estar em casa.

Tendo estas questões como ponto de partida, concebi um inquérito que apliquei utilizando a rede social *facebook*. Este inquérito resumiu-se a uma pergunta, que apliquei a um grupo de pessoas que nesta plataforma se denomina por ‘amigos’. Através de uma mensagem privada, perguntei o seguinte: “Pensa na tua casa e nos sons que nela ‘habitam’. Desses sons, se tiveres que escolher o som que mais te faz lembrar de casa e te causa sensação de conforto, que som escolhes?”¹ As respostas foram variadas, no

¹Esta pergunta foi enviada a 142 pessoas, à qual responderam 110. No início, algumas pessoas não perceberam exatamente o que eu queria saber. Algumas indagavam-me se teria de ser um som musical ou de um instrumento musical. Outras achavam que as respostas que davam eram descabidas e pediam

entanto os sons que foram maioritariamente identificados estão relacionados com os animais da estimação ou com os familiares com os quais coabitam (ver anexo 22). Tratam-se por isso de fontes sonoras com as quais as pessoas têm, presume-se, uma relação afetiva. Isto poderá querer dizer que talvez não seja unicamente o som isolado que as lembra de casa e lhes causa conforto, mas sim todas as memórias afetivas e sensoriais que isso lhes trás, criadas a partir das relações experienciadas nesse contexto doméstico. Não obstante estas respostas, o fator sonoro maioritariamente identificado foi o silêncio². Sobre este surgiu uma resposta que despertou o meu interesse: “O silêncio da casa é o som que me transmite mais conforto. O silêncio tem um som diferente em cada casa e o da minha é especial”. Isto levou-me a pensar que, de facto, como afirma John Cage, nunca estamos em silêncio (Cage 1973, 191). Mesmo os silêncios caseiros (chamemos-lhes assim) estão repletos de sons (muitas vezes impercetíveis a uma audição mais desatenta) que habitam a nossa casa e fazem com que o ‘silêncio’ de cada casa seja único³.

Para além deste inquérito inicial, realizei pesquisa bibliográfica com carácter exploratório. Nessa pesquisa constatei que existem várias referências relativamente às paisagens sonoras de forma abrangente (Bijsterveld 2008; Corbin 1998; LaBelle 2010; Picker 2003; Schafer 1997; Truax 1984; Voeglin 2010) e algumas referentes à forma como a música, enquanto elemento de uma paisagem sonora, integra o quotidiano (Attali

desculpa por dizerem coisas como, por exemplo “o meu cão a ladrar” e por acharem que não estavam de todo a ajudar-me. Outras achavam que só seriam válidos os sons cujas fontes sonoras estavam dentro de casa e que, por exemplo, os pássaros que estão na rua, mas dos quais nós temos o som dentro de casa, não seria uma resposta válida. Esclareci que o único requisito era precisamente que fosse um som que as lembrasse de casa e que lhe causasse, ao mesmo tempo, a sensação de conforto.

² Em relação a este aspeto, apesar de muitas pessoas o considerarem o principal proporcionador de conforto, achavam que não seria uma resposta válida. De facto, no dicionário silêncio aparece definido como “cessação de som ou ruído” (Priberam 2015), o que me leva a concluir que para a maioria das pessoas, pelo menos para estas com que eu falei, o silêncio é a não existência de som e de facto eu pedi que identificassem um som. Depois de eu dizer que todas as respostas eram válidas, acabou, nos casos referidos, por ser o silêncio o ‘som’ escolhido.

³ A propósito deste assunto, resolvi fazer uma experiência, tendo como cenário a minha casa. Desliguei a televisão e todos os aparelhos que supostamente devem estar desligados quando queremos estar em silêncio. Já em silêncio, pus o meu nível de atenção auditiva no máximo e, durante três minutos, ouvi o seguinte: Vento; gato a andar no corredor; frigorífico; carro a subir a rua; vizinho a sair de casa; gata a saltar para cima do sofá; autocarro 712 a descer a rua em alta velocidade, tic-tac do relógio. É assim que soa o silêncio da minha casa entre as 14h23m e as 14h26m de uma terça-feira (de novembro de 2015). Todos estes sons são frequentes e, seja terça-feira ou não, eles acontecem. Na maioria das vezes não os ouço, pelo menos conscientemente. Não os ouço porque existem outras fontes sonoras que se sobrepõem a estes ‘micro sons’ (chamemos-lhes assim) e porque com um nível de atenção auditiva no mínimo, sendo todos estes sons familiares, acabam por passar despercebidos.

1985; Bull 2000; Born 2013; DeNora 2004; Eno 2015; Lanza 2007; Leppert 2012; Nowak 2016; Vanel 2013), no entanto, relativamente às paisagens sonoras domésticas - enquanto totalidade dos sons que fazem parte de uma casa - e à forma como as pessoas convivem com elas e as configuram, a bibliografia é ainda muito parca e existem ainda poucos estudos neste âmbito. Uma das autoras que se tem dedicada a esta componente sonora do espaço doméstico é Flora Dennis, que tem explorado estas questões, porém circunscritas à época renascentista (2008; 2010). Também ela refere o facto das dimensões tátil, olfativa e sonora, consideradas efémeras, serem marginalizadas no âmbito dos estudos do espaço doméstico (2008, 7). Outro exemplo deste défice é a compilação de textos *The Domestic Space Reader* (Briganti e Mezei 2012). Na introdução é feito um estado da arte relativamente ao estudo do espaço doméstico e da crescente popularidade deste objeto, tanto em termos académicos, como na área do entretenimento, onde existe uma ‘explosão’ de programas de televisão que têm como foco a construção do lar e uma abordagem do tema em quase todos os média: desde os mais tradicionais, como revistas e jornais, até às mais recentes plataformas digitais como o *facebook* ou o *instagram*. É referida a multidisciplinaridade dos artigos incluídos na obra aqui em causa, enquadrados em disciplinas como humanidades, filosofia, literatura, artes, design de interiores, média, estudos de género, arquitetura, história, geografia, antropologia e sociologia (*idem*, 3-15). A musicologia, concretamente, não é mencionada.

Partindo da reflexão inicial que fiz sobre a relação que tenho com os sons do meu quotidiano e da análise do pequeno questionário que apliquei, em articulação com as leituras exploratórias, surgiu o desenho desta investigação. Assim, esta dissertação tem como principais objetivos questionar:

- o papel das paisagens sonoras domésticas como objeto de construção da identidade, da memória, da realidade e da sensação de conforto/desconforto;
- o uso dos objetos que constituem as paisagens sonoras domésticas como base para a construção de composições sonoras que possam ser usadas no espaço doméstico e transportadas para outros contextos.

Estas questões, apesar de muito gerais, não englobam todas as paisagens sonoras domésticas e foram estudadas no contexto de quatro casos específicos e individuais: pessoas que vivem sozinhas, no concelho de Lisboa e que nasceram no final da década de 1970. As composições foram construídas por mim, especificamente para esta investigação e para cada um dos indivíduos que nela participaram.

Partindo destes dois objetivos principais, elaborei as seguintes questões, que circunscrevo aos casos aqui em estudo e que pretendo ver respondidas no final desta dissertação:

- Será que os sons domésticos têm um papel na construção da identidade e da realidade? De que forma contribuirão para essa construção?
- Serão elementos essenciais no conforto/desconforto que sentem em casa?
- Terão estas pessoas a necessidade de manipular as paisagens sonoras domésticas para criar diferentes realidades e sentirem mais conforto? Que ferramentas usarão para o fazer?
- Será que os mesmos sons em contextos diferentes têm os mesmos ‘efeitos’?
- Terão as composições sonoras que construí, tal como as paisagens sonoras originais, ação sobre a construção da identidade, da realidade e do conforto, visto que não serão uma sucessão de eventos sonoros como na vida ‘real’?
- Artisticamente, como poderão estas composições sonoras ser catalogadas?
- Serão arte ou um utensílio, ou será possível estas composições sonoras serem um utensílio e arte ao mesmo tempo?
- Que aplicações práticas poderão ter estas composições, enquanto modelo de comunicação, no contexto doméstico?

Tendo em conta as principais linhas orientadoras, as perguntas que defini e as paisagens sonoras de quotidianos domésticos específicos em que esta investigação se concentrou, usei como base metodológica a etnografia sensorial (Pink 2009). Esta escolha tem como principal motivação o facto de esta ter vindo a prestar especial atenção ao quotidiano e às tarefas domésticas, como descrevo no subcapítulo 1.1. Além desta base metodológica importante e das várias leituras e inquéritos exploratórios, houve anteriormente e paralelamente, uma pesquisa bibliográfica mais aprofundada, produção de artigos e objetos artísticos, bem como a discussão de tópicos específicos relacionados com o assunto desta dissertação, que contribuíram e sustentaram a aplicação desta problemática nestes quatro casos particulares.

Em termos musicológicos e na sociologia da música, mais concretamente, existe ainda, como defende Hesmondhalgh (Nowak e Bennett 2014, 2), uma pobre teorização do quotidiano. Hesmondhalgh (2002) defende que o conceito de quotidiano centra a sua

atenção em práticas concretas do ser humano e é bastante importante para vários tipos de sociologia, principalmente se partirem de uma base empírica - como é o caso desta investigação. A obra de Tia DeNora (2004) parte precisamente de uma abordagem empírica do papel da música no quotidiano, para chegar a uma teorização da importância que esta tem no dia-a-dia do ser humano. Relativamente às paisagens sonoras domésticas esta teorização é ainda muito pobre, razão pela qual a obra de DeNora foi a base mais preponderante para o desenho desta investigação. Em *Music in Everyday Life* (2004), a autora aborda o papel e uso da música no quotidiano, enquanto elemento da construção da identidade e da realidade, sendo por isso uma base teórica e metodológica bastante relevante na medida em que tentarei aplicar estas teorias ao meu objeto de estudo.

Felicity Ford (2010) na sua tese de doutoramento, *The domestic soundscape and beyond... presenting everyday sounds to audiences*, discute os vários trabalhos artísticos que foi desenvolvendo. Estes trabalhos partem de paisagens sonoras domésticas, como por exemplo, *Listening with care* - uma instalação sonora composta por trinta e dois pequenos altifalantes cobertos em tricô, difundindo simultaneamente gravações de paisagens sonoras domésticas a partir da vida quotidiana da artista. O ‘ar caseiro’ e o tamanho pretendiam evidenciar que os sons domésticos têm de ser ouvidos com cuidado e atenção (Ford 2010, 13). Esta referência que a autora faz ao cuidado e à atenção que são necessários para ouvir as paisagens sonoras domésticas tem, quanto a mim, a ver com o facto de, conforme verifiquei durante a minha investigação, os sons que compõem o quotidiano humano serem muitas vezes ‘postos de lado’ passando por vezes despercebidos à maioria das pessoas, sendo quase sempre necessário canalizar a atenção para estes objetos. O trabalho de Felicity Ford foi de extrema importância no início da minha pesquisa, não só no sentido de sustentar algumas das teorias que desenvolvi, como no sentido de fornecer pistas de bibliografia que foi essencial para esta dissertação bem como para o desenvolvimento futuro desta investigação. Uma das referências que obtive de Ford foi a do autor Brandon Labelle, sobejamente importante neste contexto, pois tem abordado a partir da performance, do som e de instalações sonoras que tentam melhorar as condições existentes em determinado espaço, a relação entre a esfera pública e privada e as sociabilidades e narrativas da vida quotidiana (2015). Neste contexto, uma das obras mais importantes do autor é *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (2010) onde o autor explora a circulação sonora em ambientes construídos e como base para projetos sociais e culturais (2010a). Um dos ambientes trabalhados é o espaço da

casa, onde é abordada a sua dimensão sonora e de como esta pode ser, como pretendo defender aqui, um elemento chave para o sentimento de lugar (2010, 43-84). Também importante é o trabalho de John M. Picker com *Victorian Soundscapes* (2003). O autor parte precisamente da componente sonora para abordar alguns aspetos culturais e sociais da era vitoriana.

A etnografia sensorial (Pink 2009) é, além da abordagem metodológica central, uma base teórica essencial. Sarah Pink discute que a visão não domina a forma como experienciamos o ambiente, defendendo uma ideia de uma experiência multissensorial no âmbito do espaço doméstico (2009, 14). A mesma autora em *Home Truths Gender, Domestic Objects and Everyday Life* (2004) e *Situating Everyday Life* (2012) debate questões relacionadas com a domesticidade que são sobejamente relevantes tendo em conta o campo em que a minha investigação se movimenta. Pink (2009) dá pistas sobre outros autores que têm trabalhado esta questão, nomeadamente Tom Rice que tem desenvolvido também um trabalho com base na etnografia sensorial, mas com enfoque na dimensão sonora (*idem*, 13). Este autor tem desenvolvido estudos, principalmente, em contexto hospitalar, havendo um de 1999 onde aborda a relação dos doentes com as paisagens sonoras do hospital e outro de 2003 e 2004 focado nas formas como o conhecimento auditivo é utilizado e aplicado pelos médicos na sua prática clínica (Rice 2013, 169). No campo dos sentidos e de como eles estão ligados, nomeadamente a visão com a audição, tive em conta outros teóricos que se dedicaram a este domínio, nomeadamente Michel Chion e, mais concretamente, os conceitos de audiovisão e visioaudição (2008).

Relativamente ao quotidiano foi abordado como uma construção (Certeau 1998) e como uma forma de realidade (Berger e Luckman 1991). Para compreender melhor as dinâmicas familiares dos nossos dias em Portugal, foi também tida em conta a obra *História da Vida Privada em Portugal – Os Nossos Dias*, com direção de José Mattoso (2011), onde é feita uma caracterização da vida social e familiar portuguesa desde 1950 até à primeira década do século XXI. Em vários dos textos presentes é referida uma tendência crescente para modos de vida centrados na individualidade, o que me levou, em parte, a escolher como objeto de estudo pessoas que vivem sozinhas. Visto que os casos estudados têm habitação no concelho de Lisboa, também foi referência, quando comecei a explorar este assunto, a obra de Margarida Acciaiuoli, *Casas com Escritos* –

*Uma história da Habitação em Lisboa*⁴. Ainda no que diz respeito ao conceito de habitação tive em conta as abordagens de Gaston Bachelard (1979) e Martin Heidegger (2001).

No que diz respeito ao conforto, à sua construção e para o definir, tive em consideração *O Século do Conforto* de Joan DeJean (2012) e *História do Conforto* de Jean Fourastié (1978). Foi também tido em conta o relatório *A vida em Casa*, feito pela empresa Ikea, uma companhia sueca de venda de móveis e artigos para casa que existe em quase todo o mundo ocidental e com alguma responsabilidade na maneira como a construção de conforto, de realidade e de quotidiano é feita. Este relatório aborda temas como o que é que faz uma casa ser um lar, o sentido de lugar, os objetos e as relações (Ikea 2016). Numa perspetiva do conforto como uma sensação de bem-estar e de como a música pode ser usada para o criar, Tia DeNora volta a ser convocada com algumas das questões exploradas em *Music Asylums: Wellbeing through Music in Everyday Life* (2013).

Em relação ao conceito de ‘identidade’ tive em conta Hall (2003), Bauman (2005) Cozier (1997) e Goffman (2002). A identidade é assim encarada, no âmbito desta investigação, como uma construção que resulta de um processo de ‘identificação’ com alguma coisa, sendo esse processo um ‘jogo’ entre a inclusão e a exclusão, entre o que queremos ser e o que não queremos ser, uma forma que o sujeito tem de recriar a realidade a partir de uma ideia dando origem a dois tipos de ‘identidade’ ou de ‘eu’, um mais íntimo - ‘ego’ ou ‘identidade sentida’, o ‘eu privado’; e outro mais exposto - ‘identidade social’, o ‘eu público’; tendo o sujeito, o papel de agente social, umas vezes e de produto social, outras. A posição de Stuart Hall, em particular, foi bastante importante no desenvolvimento desta investigação, nomeadamente na forma como este conceito é abordado:

[...] identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. (Hall 2003, 4).

⁴ “Esta obra “ocupa-se, principalmente, da morada – esse lugar onde se desenrolam as nossas vidas, que nos serve de referência e que se esvazia com a nossa morte. Os casos aqui reunidos têm em comum o facto de serem casas alugadas e de as pessoas viverem juntas por assim dizer num mesmo edifício” (Acciaiuoli 2015, 13).

O autor refere ainda que a identidade é construída a partir do discurso e da narrativização do sujeito. Foi precisamente o discurso a ferramenta mais usada pelos participantes para me mostrarem como as paisagens sonoras domésticas colaboraram na construção da sua história individual. Sendo que essa história é uma descrição do passado, de acordo com aquilo que eles querem ser no presente.

Erving Goffman (2002), além de colaborar para a abordagem que fiz do conceito de identidade, é também importante na forma como abordei o conceito de realidade, como a encenação da vida de todos os dias, sendo dessa premissa que parti para explorar a forma como a realidade é contruída, tentando perceber que papel têm as paisagens sonoras domésticas nessa construção. Esta exploração segue a proposta de Tia DeNora (2004) de que a música pode ser usada como um recurso de produção de sentido em determinadas situações quotidianas, como um aparelho que faz com que tenhamos consciência da situação que está em curso e é mobilizada para produzir cenas e rotinas que constituem a vida social e o quotidiano.

Numa vertente de cruzamento com uma dimensão estética e artística, porém, com bases teóricas importantes para o desenvolvimento da minha investigação foram fundamentais os conceitos de *ambient music*⁵ (Eno 2015) e *musique d'ameublement*⁶ (Satie 2007), pois as composições sonoras que desenvolvi partem das mesmas premissas destes dois conceitos⁷. Visto estar a falar de paisagens sonoras é imprescindível ter como referência a definição de paisagem sonora de R. Murray Schafer (1997), a definição de *soundscape composition*⁸ posta em prática por Barry Truax (1984), bem como *A Arte dos*

⁵ Apesar de *ambient music* se poder traduzir facilmente para ‘música ambiente’, não o vou fazer pois há uma diferença entre este conceito e o de *background music* que também, normalmente, se traduz para ‘música ambiente’ ou ‘música de fundo’. O termo ‘música ambiente’ é usado muitas vezes para, independentemente do género musical, se referir toda a música que é usada para preencher o ambiente (Lanza 2007). Estas diferenças serão exploradas no subcapítulo 3.1. Mantereí assim o termo em inglês, *ambient music* sempre que me referir ao conceito desenvolvido por Brian Eno e ‘música ambiente’ (e outros termos alternativos) quando falar do conceito em termos genéricos.

⁶ A tradução para português deste termo, mais comum, é ‘mobiliário-música’, no entanto, optei por, durante esta dissertação, usar o termo original em francês por me parecer mais adequado.

⁷ Algo que pretende fazer parte do ambiente e do espaço, como uma peça de mobiliário, por exemplo.

⁸ Não encontrei uma tradução para este termo em português. Traduzido à letra e pensando no conceito em si, seria algo como ‘composições que usam as paisagens sonoras’ que me parece um termo pouco prático e muito longo. Ocorre-me o termo ‘composição paisagística’, mas que levanta muitas questões por não ser óbvio que se refere a uma composição sonora. Nesse sentido, durante esta dissertação mantereí o termo inglês *soundscape composition*.

Ruídos de Luigi Russolo (2015) pela importância que estes autores deram a sons que, vulgarmente, não eram entendidos como musicais, trazendo-os para os campos de análise e estudo musicológicos. Os conceitos de *Muzak* e ‘música de elevador’ (Lanza 2007; Oxford 2015b) foram também considerados, levando a questões sobre o que é arte, música e arte sonora⁹ assunto para o qual me apoiei na problemática desenvolvida por Alan Licht (2009) e Douglas Kahn (2001). Na forma como discuto os sons, como objetos, foram importantes as ideias de Roger Scruton (2009), que vê os sons como acontecimentos puros e objetos secundários da percepção, de Sherry Turkle (2007) que teoriza e discute o que são objetos evocativos bem como as ideias sobre som e silêncio de John Cage (1973).

Para articular as referências, conceitos e autores que mencionei e explorar a problemática aqui envolvida, estruturei esta dissertação em três partes:

O capítulo 1 é um quadro teórico onde apresento alguns conceitos e contextualizo a minha investigação. Começo por abordar as definições dos conceitos de quotidiano (Certeau 1998; Goffman 2002), habitação (Bachelard 1979; Heidegger 2001; DeNora 2013), paisagem sonora (Schafer 1997), *soundscape composition* (Truax 1984) e a teorização dos usos da música no quotidiano feito por Tia DeNora (2004)¹⁰. No subcapítulo 1.1 começo por apresentar a metodologia utilizada, centrando-me na teorização de Sarah Pink (2009) da etnografia sensorial, que foi central na forma como me posicionei em termos investigativos. Depois de um mapeamento deste método, apresento e discuto a forma como ele foi aplicado na minha investigação em concreto, enumerando de forma mais ou menos cronológica as ferramentas aplicadas. No subcapítulo 1.2 introduzo o conceito de atitude de escuta evocativa. Para chegar a esse modo de escuta, utilizado durante a interação com os participantes, foi necessário abordar a interdependência dos sentidos e discutir conceitos como audiovisão e atitudes de escuta (Chion 2008), acústica e objeto sonoro (Schaeffer 2015; Scruton 2009) e *anamnesis* (Agouyard e Torgue 2005). No último subcapítulo, 1.3, exploro o conceito de objeto evocativo discutido por Sherry Turkle (2007). Depois, recorro novamente a DeNora (2004) para abordar o papel evocativo que algumas canções e obras musicais têm no quotidiano, fundamentando assim, a partir de testemunhos e objetos produzidos pelos participantes

⁹ Apesar de ser frequentemente usado o termo em inglês, *sound art*, optei por usar o termo ‘arte sonora’, em português.

¹⁰ Não obstante esta abordagem inicial de conceitos, são abordados e discutidos outros igualmente importantes, que foram introduzidos quando o desenvolvimento da dissertação os convocou.

da investigação, o poder evocativo que elementos específicos das paisagens sonoras têm no contexto doméstico.

No capítulo 2 exploro a forma como, nos quatro casos estudados, as paisagens sonoras domésticas são usadas para construir a identidade individual, a realidade, o conforto e aquilo a que se chama ‘lar’. Começo por introduzir, no subcapítulo 2.1, o conceito de conforto, como uma construção associada ao lar e ao espaço doméstico, recorrendo a Jean Fourastié (1978) e Joan DeJean (2012). Faço depois uma breve síntese da evolução da habitação e dos modos de vida em Portugal, baseando-me em Sandra Marques Pereira (2015), explicando assim como a escolha da casa onde vivemos e dos objetos que nela incluímos está associada a processos de identificação e de gestão da identidade, associados a uma ideia de felicidade influenciada pelo hiperconsumo (Botton 2009; Lipovetsky 2006). Recorro para isso aos exemplos da empresa *Ikea* e de um estilo de vida denominado *hygge* (Wiking 2017) aos quais estão associados ‘manuais de bom gosto’ e de atuação no espaço doméstico, com indicações daquilo que deverá ser considerado confortável, onde são contempladas também componentes sonoras. Partindo desta ideia de conforto, como algo articulado com a gestão da identidade individual, exploro no subcapítulo 2.2 a forma como as paisagens sonoras domésticas são usadas como uma tecnologia do eu. Para isso parti da narrativização individual, na primeira pessoa, da história de vida dos participantes nesta investigação tendo como fio condutor os sons que fazem e fizeram parte do seu quotidiano doméstico. Tive como base, novamente, Tia DeNora (2004), nomeadamente na exploração que faz do uso da música como uma forma de regulação do humor e de construção permanente da identidade (Bauman 2005; Cozier 1997; Goffman 2002; Hall 2003; Smith 2006). No subcapítulo 2.3, partindo também dos testemunhos dos participantes e daquilo que experienciei do seu quotidiano doméstico, demonstro como é que estes manipulam as suas paisagens sonoras e que ferramentas usam para o fazer, construindo assim o quotidiano, considerado como a realidade ordenada (Berger e Luckman 1991).

Na terceira parte, partindo das composições sonoras feitas por mim, analiso de que modo é que estes objetos foram usados, questionando a sua localização em termos artísticos e o seu papel na construção do quotidiano. Em primeiro lugar falo da forma como construí estes objetos, as ferramentas utilizadas e as opções que tomei, fundamentas pelas explorações teórica e empírica articuladas nos capítulos 1 e 2. No subcapítulo 3.1 exploro os conceitos de arte sonora e música ambiente, abordando algumas questões

relativas à categorização e localização em termos artísticos (Licht 2009; Kahn 2001; 2006; Vanel 2013) de conceitos como *ambient music* (Eno 2015), *musique d'ameublement* (Satie 2007) ou *muzak* (Lanza 2007; Vanel 2013). É relevante abordar esta discussão, na medida em que as composições sonoras que construí levanto questões semelhantes tendo em conta a finalidade com que foram pensadas, os meios de circulação e difusão que as suportam, bem como a forma e o espaço onde são utilizadas. É com base nos relatos dos participantes, sobre a forma como interagiram com estas composições sonoras no seu quotidiano, que discuto estes aspetos no subcapítulo 3.2.

De uma forma geral em cada capítulo e secção são sempre primeiro explorados os conceitos e abordagens teóricas dos assuntos em causa, para depois explicar de que forma eles sustentam e foram aplicados na vertente empírica desenvolvida no meu relacionamento com cada um dos quatro participantes. Parti de exemplos concretos e específicos, para depois, cruzar os conceitos com a forma como estas pessoas reagiram nas várias situações relatadas, chegando a conclusões que, apesar de particulares, podem ser pistas para a forma como o ser humano se relaciona com as paisagens sonoras domésticas. No final apresento uma conclusão geral, onde respondo às perguntas formuladas inicialmente, avaliando se os objetivos desta investigação foram ou não alcançados. Dou, por fim, sugestões para hipotéticos desenvolvimentos de investigação no âmbito das paisagens sonoras domésticas. Tal como esta dissertação, embora de forma tímida, essas sugestões pretendem contribuir para a ainda pouco consistente teorização musicológica relativamente a este assunto, permitindo a criação de novos produtos audiovisuais, como as composições sonoras que construí, que possam enriquecer a multissensorialidade do quotidiano doméstico.

1. Sons e sentidos no quotidiano doméstico – perspectiva e enquadramento teórico.

Em grande parte dos estudos musicológicos, mesmo em áreas como a sociologia da música, são quase sempre primordiais as relações entre a música e os seus intervenientes, em situações onde a música tem o papel principal, chamemos-lhe assim, como salas de concertos, programas de televisão dedicados à música, a música no cinema, festivais e rituais que saem fora do que é normal, do que é a vida comum, do que é o quotidiano. O protagonismo é, quase sempre, atribuído ao compositor e outras vezes ao(s) intérprete(s), mas raramente aos ouvintes que assumem um papel passivo nas políticas de criação, difusão e circulação de música (DeNora 2004; Gomes Ribeiro 2015; Small 1998).

O quotidiano construído a partir de um conjunto de rotinas, visto como um elemento de produção da cultura (Certeau 1998) é, neste âmbito, tido como aquilo que é comum, normal e vulgar, em oposição ao extraordinário (Scott 2009). Este quotidiano desenrola-se nas habitações que têm a “[...] função de habitar [...] É o nosso canto do mundo [...] A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz [...] sem ela o homem seria um ser disperso [...] É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard 1979, 199-202). Habitação é assim um espaço para ‘ser’, o que faz com que nem sempre corresponda ao sítio onde vivemos, mas todos os espaços onde nos sentimos nós próprios e que faz com que chamemos a determinada casa ou lugar um lar. (Heidegger 2001, 143-146). Embora com uma abrangência maior, Tia DeNora (2013) usa o termo ‘refúgio’¹¹, referindo-se a este como um espaço de segurança e conforto, não havendo uma obrigatoriedade de que seja um espaço físico, podendo ser, até certo ponto, imaginado. Apesar desta abordagem partir de um estudo feito a partir de sessões de musicoterapia, a autora faz a salvaguarda de que o conceito de refúgio não se deve confundir com o conceito de “refúgio mental”¹², considerando este último como um lugar de exílio e separação (*idem*, 34). Estes refúgios são criados pelo sujeito individualmente ou em grupo e servem para estabelecer segurança ontológica, sentimento de controle, espaço para a criatividade, prazer, valorização pessoal ou a sensação de conforto num espaço, cena ou ambiente (*idem*, 55).

¹¹ O termo inglês usado pela autora é *asylum*. Uma tradução literal leva ao termo ‘asilo’, no entanto, tendo em conta o âmbito do trabalho de DeNora (2004; 2013) e esta investigação, o termo ‘refúgio’ parece-me a tradução mais adequada, sendo essa a que vou usar durante esta dissertação.

¹² Em inglês *asylum* em oposição com *mental asylum*.

Nesse sentido, nesta investigação abordo o quotidiano, tendo em conta a construção ocidental do mesmo e que é, com as devidas diferenças, o mais comum para a maioria de nós, que se faz em casas, apartamentos, em bairros, em cidades (neste caso concreto na cidade de Lisboa), entre pessoas e as suas relações amorosas, de amizade e familiares, nas suas tarefas mais comuns como cozinhar, ver televisão, limpar a casa, ir trabalhar, dormir, comer, entre objetos como tachos, panelas, sofás, fotografias, quadros e *bibelots* que constroem o cenário onde se desenrola a encenação desse mesmo quotidiano (Goffman 2002). Claro que aquilo que é banal para umas pessoas pode ser completamente invulgar para outras o que torna, por vezes, difícil definir o que é o quotidiano (Scott 2009, 2). Nesse sentido, o quotidiano é sempre tido como um conjunto de rotinas (mais ou menos comuns) tendo em conta as especificidades das práticas que constituem o dia-a-dia dos participantes nesta investigação.

Na obra *Music in Everyday Life* (2004), Tia DeNora documenta alguns dos muitos usos que a música pode ter no quotidiano e descreve estratégias através das quais a música é mobilizada como um recurso para poder produzir cenas e rotinas que constituem a vida social. Esta é assim a base teórica mais importante para a construção desta investigação e para a forma como ela foi desenhada. Nesta obra a música é encarada como um material estético mais próximo das preocupações da sociologia, partindo de entrevistas com mulheres de diferentes idades e grupos sociais de zonas metropolitanas e pequenas cidades dos Estados Unidos da América e do Reino Unido e de quatro etnografias de música ‘em ação’ (Aulas de Aeróbica, noites de Karaoke, sessões de musicoterapia, música em lojas). A autora defende que é impossível falar do poder ou dos efeitos da música, quando retirada do contexto em que é usada, no entanto, quando está em relação com os seus intervenientes diretos, os efeitos da música em tempo real podem ser, em várias escalas, antecipados. Nesse sentido a música torna-se constitutiva da ação sendo um meio com capacidade de conferir forma e textura ao ser, sentir e fazer através de circunstâncias específicas e indivíduos particulares.

Estas questões não são percebidas através de uma análise musical, mas de uma investigação etnográfica em que a música é um recurso fundamental para a produção da autobiografia e o fio narrativo da história pessoal de cada um. A música torna-se um modelo, ou espelho, das emoções, das sentidas e das que se vão sentir, fornecendo sugestões e modelos de ação dentro de determinado cenário social. Todos estes processos são um fenómeno local, algo que ocorre em locais e momentos específicos e concretos,

em que a música é integrada num ambiente ou espaço social (*idem* 158-160). Só por si, a música, não tem o poder de fazer as coisas acontecerem, mas funciona como um ‘gatilho’ ou como um produto que inicia uma ‘combustão’¹³. O que provoca efeitos no sujeito não é a música, mas esta filtrada por esse mesmo sujeito. Em todos os exemplos apresentados pela autora são feitas articulações dentro das ligações em rede da existência diária, entre procedimentos musicais, sociais e psicossociais, em que a música serve como um meio através do qual e contra o qual produzimos sensações, percepções, atenção, consciência e ação (processo consciente ou inconsciente) (DeNora, 160-162). A música é assim um meio para a construção da realidade social, razão pela qual o controle sobre a distribuição dos recursos musicais através dos quais somos configurados como agentes está cada vez mais politizado, havendo momentos em que a capacidade de poder controlar o ambiente sonoro é crucial para os indivíduos – ambientes íntimos, stress, concentração - tornando-se a presença da música na vida diária uma questão claramente política (*idem*, 162-163; Attali 1985; 2015).

Sobre a forma como controlamos o ambiente através da música é importante a perspectiva que DeNora apresenta em *Music Asylums: Wellbeing through Music in Everyday Life* (2013). Partindo do conceito de refúgio, que já referi, a autora indica duas estratégias, através das quais estes podem ser construídos: por afastamento e por reconfiguração¹⁴ (*idem*, 55). A estratégia de afastamento é usada numa perspectiva individual, numa tentativa de isolamento do mundo, criando refúgios que protejam o sujeito de um cenário social que possa ser de alguma forma angustiante, criando um espaço para a imaginação, para a divagação e para a recuperar os tempos e ritmos pessoais. Um bom exemplo de uma situação em que a música é usada com este fim é quando, através de aparelhos portáteis de difusão sonora, como leitores de *MP3* e *iPods* - quando associados a auscultadores e auriculares¹⁵ - a música é usada para que o sujeito se isole do mundo exterior, independentemente do cenário social (*idem*, 63-68). Na estratégia de reconfiguração, o sujeito intervém diretamente no ambiente partilhado e

¹³ Em inglês é utilizado o termo *priming*: “A substance that prepares something for use or action (*Meaning in the English Oxford Living Dictionary*). Em vez deste termo, opto por uma tradução em português, como a que uso aqui: ‘ignição’ e ‘combustão’ - e outros sinónimos – que serão usados ao longo do texto sempre que me referir a esta questão.

¹⁴ Os termos em inglês usados pela autora são *removal* e *refurnishing*. Neste âmbito considero que em português, os termos ‘afastamento’ e ‘reconfiguração’, respetivamente, são adequados e são os que irei usar.

¹⁵ *Headphones*.

manipula-o. Esta manipulação está associada a um processo que envolve um jogo colaborativo de reconstrução ou renegociação de um cenário social. Permite aos sujeitos agirem da forma que sentem vontade, sem, no entanto, saírem das normas e modos de atuação desse cenário (*idem*, 55). Também nesta situação a música pode ser usada quando difundida através de leitores de *MP3* ou *iPods*, no entanto, em vez de estes aparelhos estarem ligados a auscultadores, são associados a bases de ligação¹⁶ ou colunas, que permitem a partilha da mesma música por várias pessoas, podendo funcionar (a autora fala concretamente de um grupo de adolescentes) para criar laços de amizade, por exemplo (*idem*, 70-71). Seja através de reconfiguração ou de afastamento, a estes espaços, lugares, ambientes que se constroem a partir da música a autora chama refúgio musical¹⁷ (*idem*, 63-96).

Apesar desta importante teorização feita por DeNora, o ambiente sonoro não é apenas constituído por música, existindo um conjunto de outros sons que entram em relação com a música e que, tal como esta são filtrados pelo indivíduo. Este conjunto de sons tem o nome de paisagem sonora e é um conceito que tem origem no final da década de 1960 num grupo de trabalho composto por R. Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp¹⁸. Quando falamos de paisagem sonora falamos dos diferentes sons que compõe um determinado ambiente, sejam esses sons da natureza, produzidos pelo ser humano, industriais, mecânicos ou musicais. Qualquer som que faça parte de determinado ambiente ou cenário, em dado momento, faz parte da sua paisagem sonora (Schafer 1997). Nesse sentido, e neste contexto, considero paisagem sonora doméstica todas as que façam parte de determinado ambiente doméstico, construídas a partir de sons que se produzem em casa, mas também que entram dentro de casa a partir das casas dos vizinhos, da rua, do bairro e da cidade. Schafer refere ainda que “O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos nossa percepção de sons é a ultima porta a se fechar e também a primeira a se abrir quando acordamos” (1997, 29). Uma vez que a música, especificamente, perante a teoria apresentada por DeNora (2004), funciona como uma tecnologia de construção do quotidiano - e é um elemento que depende muitas vezes de uma ação consciente da nossa parte para que a ouçamos – proponho que também as nossas paisagens sonoras, que nos

¹⁶ *Docking stations*.

¹⁷ *Music Asylums*.

¹⁸ O *World Forum for Acoustic Ecology* mais tarde chamado *World Soundscape Project*.

acompanham ao longo da vida - sem que na maior parte das vezes tenhamos qualquer tipo consciência sobre elas, não escolhendo muitos dos sons que as constituem - tenham responsabilidade na construção do dia-a-dia, podendo funcionar como uma prótese na organização da nossa biografia, proporcionando uma construção coerente do sujeito e projetando como agir em situações futuras, funcionando assim, como uma tecnologia para a construção contínua da identidade, da realidade e do quotidiano.

Numa vertente artística é preciso cruzar dois tipos de conceitos: por um lado correntes que usam os sons das paisagens sonoras como base para a composição, por outro lado composições musicais que são pensadas para preencher o espaço, integrando elas próprias a paisagem sonora. Esta dicotomia é importante, pois como explico e discuto no capítulo 3, as composições que construí no âmbito desta investigação, partem dos sons que integram as paisagens sonoras domésticas individuais de cada um dos participantes, mas, ao mesmo tempo, são pensadas para que possam ser usadas no dia-a-dia como qualquer outro objeto que constrói esses quotidianos específicos. Nesse sentido são vários as referências que tiveram em conta os sons do e no quotidiano, como objeto artístico e como objeto de investigação e exploração, no entanto existem alguns marcos que me parecem importantes relativamente a este assunto, que sustentam alguns dos meus pontos de vista e que considero relevantes mencionar: Luigi Russolo e o manifesto futurista *L'arte dei Rumori*, de 1913 - abre as mentes e os ouvidos a outro tipo de sonoridades, criando um novo leque de possibilidades de composição musical. Acaba por fazer com que o conceito de música, em certa medida, seja repensado, conferindo aos ruídos um valor estético (Belgiojoso 2014; Russolo 2015;) a par com compositores como Francesco Pratella e correntes como o dadaísmo, o futurismo e o ruidismo (Belgiojoso 2014); Erik Satie com *musique d'ameublement* que em 1917 (Potter 2013, 303) propõe, sem fazer uso da gravação, que a música passe a integrar o espaço doméstico, como se fosse uma tapeçaria ou uma peça de mobiliário (Satie 2007)¹⁹; Edgard Varèse e John Cage que propõem que a gravação seja usada para integrar composições como se tratasse de um instrumento musical (Gann 2010; Varèse 2015); Pierre Schaefer que teoriza o conceito de objeto sonoro e de música concreta que, não sendo o primeiro a tentar generalizar a música a todos os sons, foi o primeiro a tentar levar mais longe essa generalização com a criação do solfejo dos objetos sonoros (Chion 2016, 3595); John Cage, já antes referido, com a sua tomada de posição sobre os sons que nos rodeiam. Cage

¹⁹ Este conceito de Satie será amplamente explorado no capítulo 3.

chama a atenção para a não existência do silêncio, na sua forma absoluta, principalmente com a obra 4'33'':

What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out. (*cit. in* Gann 2010).

Finalmente, Brian Eno que propõe um tipo de comunicação sonora, à qual chama *ambient music*, que na sua génese tem a intenção de interagir com as paisagens sonoras do sítio para o qual foi composta, passando a fazer parte do ambiente, no sentido de atmosfera, envolvimento (Eno 2015)²⁰. Numa vertente, muitas vezes não considerada artística, mas comercial (DeNora, 2004; Lanza 2007; Oxford, 2015b) é importante também o conceito de *muzak*²¹, vulgarmente conhecido como música de elevador, criado com a finalidade de produzir música para publicidade, anúncios de serviço público, empresas e usada em vários espaços públicos como lojas, elevadores ou aeroportos como forma de manter o 'conforto auditivo' (Lanza 2007). Este conceito muitas vezes confunde-se e cruza-se com o de *library music* ou música de catálogo (*idem*; Durand 2017), porém existem diferenças que assentam principalmente na forma, nos fins e nos espaços onde são usados²².

Ainda dentro deste quadro de abordagens artísticas dos sons do e/ou para o quotidiano, é importante abordagem do conceito de *soundscape composition*, definido por Barry Truax em *Acoustic Communication*. Segundo Barry Truax (1984, 206-211) é um tipo de composição que usa sons da paisagem sonora. Neste tipo de composição os sons não são descaraterizados, sendo mantido o contexto ambiental. O ouvinte reconhece a fonte sonora, podendo transportar determinada paisagem sonora para outro contexto espacial. Neste tipo de composição é importante o contexto espacial e ambiental de onde os sons são recolhidos e o ouvinte tem um papel importante e preponderante na obra que, segundo Truax, só estará 'terminada' quando ocorre a audição da mesma:

²⁰ Este conceito de Brian Eno é amplamente explorado no capítulo 3.

²¹ No capítulo 3 este conceito é abordado nas suas várias vertentes.

²² Estas diferenças são definidas no capítulo 3.

original identity is frequently lost through the extensive manipulation it has undergone, and the listener may not recognize the source unless so informed by the composer. In the soundscape composition, on the other hand; it is precisely the *environmental context* that is preserved, enhanced and exploited by the composer. (1984, 207).

The listener's past experience, associations, and patterns of soundscape perception are called upon by the composer and thereby integrated within the compositional strategy. Part of the composer's intent may also be to enhance the listener's awareness of environmental sound. Whereas the use of *concrète* sources leaves the environment the same and merely extracts its elements, the successful soundscape composition has the effect of changing the listener's awareness and attitudes towards the soundscape, and thereby changing the listener's relationship to it. The aim of the composition is therefore social and political, as well as artistic. (*ibidem*).

Nesse sentido, partindo das considerações de Barry Truax, analisei as paisagens sonoras dos participantes desta investigação como se de *soundscape compositions* se tratassem. No entanto, essa análise das paisagens sonoras domésticas, não pode depender apenas da audição. Sarah Pink defende que “the sensory modalities of touch, smell, sight and hearing cannot be disconnected from each other in any essential way.” (2004, 61). Esta interdependência torna a nossa experiência de quotidiano multissensorial, em os sons que constroem a nossa vida diária, são apenas uma componente que, apesar de dependerem da audição, ativam e são ativados também pelos outros sentidos. Assim, foi preciso ter uma abordagem mais abrangente, que a simples análise auditiva. A metodologia que cumpre estes requisitos é a etnografia sensorial.

1.1 A etnografia dos sentidos.

Esta secção é uma exposição da metodologia utilizada durante a investigação aqui apresentada, que se inscreve e tenta aproximar daquilo a que Sarah Pink (2009) define como etnografia sensorial. Não obstante a importância desta metodologia e das ferramentas a ela associadas foram também preponderantes outros passos como a pesquisa bibliográfica, leitura, análise e recensão documental, entrevistas exploratórias, reuniões e debates, composição-investigação, redação, conceção e apresentação de artigos no âmbito da parte curricular do mestrado em Artes Musicais e também como investigador em formação do CESEM, nomeadamente no Grupo Teoria Crítica e Comunicação, no Socimus e no Cysmus.

Neste subcapítulo vou primeiro descrever, situar e fazer um breve estado da arte da etnografia sensorial, para depois explicar de que forma este método foi aplicado durante a investigação em causa.

1.1.1 A etnografia sensorial.

Sarah Pink (2009) investiga a importância dos sentidos na pesquisa e representação etnográficas, defendendo que estes são fundamentais para a forma como compreendemos e representamos a vida das outras pessoas. Define a etnografia sensorial como um conjunto de práticas qualitativas de investigação aplicadas em estudos académicos e contextos de investigação que inclui a observação participativa, a entrevista etnográfica e outro conjunto de ferramentas que são aplicadas e ajustadas conforme os propósitos da investigação, não havendo por isso uma maneira standard de se fazer a etnografia sensorial. Este processo de criação e de representação do conhecimento sobre a sociedade, a cultura e os indivíduos é baseada na experiência pessoal do etnógrafo e não tem como objetivo produzir uma descrição objetiva e verdadeira da realidade, mas sim a versão do investigador e a maneira como este a experiencia, sendo o mais fiel possível ao contexto, às negociações e às intersubjetividades através dos quais o conhecimento é produzido. Não é uma metodologia de recolha de dados, mas sim uma metodologia que pretende oferecer uma versão (ou várias) o mais próxima possível do contexto onde a investigação é realizada. A autora não defende um modelo único de etnografia sensorial, mas apresenta-a como um campo da prática em desenvolvimento referindo que:

doing sensory ethnography entails taking a series of conceptual and practical steps that allow the researcher to rethink both established and new participatory and collaborative ethnographic research techniques in terms of sensory perception, categories, meanings and values, ways of knowing and practices. It involves the researcher self-consciously and reflexively attending to the senses throughout the research process, that is during the planning, reviewing, fieldwork, analysis and representational processes of a project. (Pink 2009, 10).

A metodologia foi sendo adaptada conforme a investigação ia decorrendo. Apesar de ter os objetivos e a problemática bem definidos, as ferramentas aplicadas e alguns pormenores do desenho da investigação foram sendo construídos de acordo com a forma

como a realidade dos participantes na investigação foi experienciada por mim. A metodologia construiu a investigação e a investigação construiu a metodologia.

A etnografia sensorial é, segundo Sarah Pink (2009), transdisciplinar e aplica-se a qualquer área de estudo. Não são excluídas as interações virtuais e *online* e a participação do investigador não tem de ser de mero observador podendo o mesmo realizar atividades em conjunto com os participantes, como por exemplo produzir um filme ou uma canção, convidando-os assim a envolverem-se de forma reflexiva numa atividade ou projeto (Pink 2009, 10). Hoje em dia, esta metodologia de investigação, tem um foco no quotidiano e nas tarefas domésticas e, nos anos 1999 e 2000, a autora desenvolveu dois estudos etnográficos sobre a forma multissensorial como as pessoas experienciam as suas casas a partir da cultura, dos produtos e das práticas usando o vídeo e entrevistas para pesquisar e representar como a limpeza, a decoração e a lavagem da roupa fazem parte da prática quotidiana, da identidade e dos valores morais (*idem*, 19). Apesar do recurso ao vídeo, a autora defende que a visão não domina a forma como experienciamos o nosso quotidiano e propõe a relação da visão e dos meios e das práticas visuais com os outros sentidos. Esta abordagem de Pink é fundamental, pois acredito que a história individual de cada um não se constrói apenas de memórias visuais, mas pode ser explorada através de outros estímulos e fios condutores, neste caso o som e a audição, estando, no entanto, estes sons associados a um contexto que é não só sonoro, mas sim multissensorial.

A pertinência desta metodologia neste contexto prende-se também com o facto de, num cruzamento da investigação com outras práticas, serem bastante importantes as ligações entre etnografia e as artes (Pink 2009, 21). Sarah Pink defende que o resultado da investigação não tem de ser escrito existindo vários casos de filmes e algumas ligações entre arte sonora e representação etnográfica. Um bom exemplo, e que está bastante ligado com o campo em que a minha investigação se desenrola, é a posição de John Levack Drever, Professor de ecologia acústica e arte sonora e investigador principal da Unit for Sound Practice Research na Universidade de Londres, que aborda a prática da *soundscape composition* como uma forma de etnografia e o artista como um etnógrafo. Ao comparar *soundscape composition* e etnografia, o autor refere que

Both disciplines engage in embodied open-air-research rather than arm-chair-research, focusing on fieldwork primarily through sensuous experience and the creation of an outward response to

that experience from the inside. Both are interdisciplinary contextual enquiries which take a greater holistic approach to the environment and its people. Both are tied up with translating their findings into condensed, itinerant forms. (Drever 2002, 24).

Esta abordagem de Drever é extremamente relevante para mim, pois legitima e fundamenta as composições que produzi, não necessariamente em termos artísticos, mas como uma forma de fazer etnografia e, neste caso, de representar os ambientes sonoros do cotidiano doméstico dos quatro participantes desta investigação, havendo também uma perspectiva ecológica, com a possibilidade que as composições têm de manter e transportar esses ambientes sonoros.

Partindo da abordagem culturalista de Howes e Classen (*cit. in* Pink 2009, 26-29), que refere que a maneira como usamos, compreendemos e construímos os nossos sentidos é moldado pela cultura e a percepção é informada, não só pelo significado pessoal a uma sensação particular, mas também pelos valores sociais que carrega, Sarah Pink refere que é essencial que o etnógrafo sensorial aprecie a especificidade cultural e biográfica dos significados e modalidades sensoriais que as pessoas usam e os conjuntos de discursos através dos quais mobilizam formas de conhecimento incorporadas nos contextos sociais. A percepção sensorial é construída a partir das categorias culturais que usamos para dar sentido às experiências sensoriais em interações sociais e materiais, sendo a própria etnografia, enquanto relação entre o etnógrafo e o participante, uma dessas experiências (Pink 2009, 26-29).

Assim, e de uma forma geral, Sarah Pink propõe a etnografia sensorial como uma prática de investigação que explora a relação entre a percepção sensorial e a cultura, envolvendo questões relativas ao estatuto que a visão adquiriu na sociedade e à sua relação com os outros sentidos. Este ponto de vista vai ao encontro das minhas expectativas e daquilo que motivou esta investigação, pois tento defender que a percepção que temos dos sons que constituem as paisagens e os ambientes sonoros dependem dos contextos e dos outros sentidos em articulação, sendo quase impossível combater a influência que a visão tem, quando comparada com os outros sentidos. Assim, esta metodologia exige uma forma de atuação que vá além do questionário e que privilegie a experiência como forma de incorporar o conhecimento sobre a cultura, sendo a cultura vista como algo que está a ser constantemente produzido a partir dos significados e das práticas sensoriais experimentados (Pink 2009, 15). Apesar dos resultados da etnografia

sensorial ser sempre com base na relação entre o investigador e os participantes na investigação, e como estes experienciam os sentidos - e por isso ser um resultado com características particulares - podem ser usados numa escala mais abrangente, dando pistas sobre o gosto, o desejo e o conforto em relação aos objetos do quotidiano:

Together these studies and forms of social intervention show that a sensory ethnography approach can have a key role to play in applied research. It draws out the everyday realities of people's experience and practice and provides insights about how to make these experiences and practices more pleasurable and effective – whether this means developing products that people will desire using, foods they will enjoy eating or making medical procedures and care contexts more comfortable. (Pink 2009, 20).

1.1.2 A etnografia sensorial das paisagens sonoras domésticas.

Não encarei a etnografia sensorial só como um conjunto de ferramentas, mas como uma atitude investigativa que privilegia a relação entre o investigador e o participante na investigação, sendo este processo o resultado dessa relação com enfoque, neste caso, nas paisagens sonoras domésticas - enquanto objeto de construção da identidade, da memória, da realidade e da sensação de conforto/desconforto que se sente em casa - e como base para composições sonoras que possam ser usadas no espaço doméstico e transportadas para outros contextos. Escolhi esta abordagem investigativa, em vez de outras metodologias de investigação como a etnografia, num sentido mais genérico, ou a auto-etnografia, por exemplo, pela liberdade das ferramentas que podem ser utilizadas, sendo permitido o recurso às redes sociais digitais, como o *facebook* ou outro tipo de interações *online*, bem como pelo facto de o desenho da investigação poder ser moldado de acordo com as impressões e sensações que fui tendo ao longo do processo. Além disso, esta metodologia privilegia a interação entre os sentidos e o facto de estes serem interdependentes e influenciarem a forma como o quotidiano é experienciado, indo além daquilo que é visível, incluindo, também, aquilo que é sentido e experienciado pelo investigador.

A escolha do caso de estudo, os participantes, partiu não só dos princípios da etnografia sensorial como da ideia de que vivemos numa sociedade contruída com base na privacidade e no individualismo (Pereira 2015), mas também na necessidade de haver

um critério de unidade entre os participantes (DeNora 2004)²³. Assim escolhi quatro pessoas que têm em comum o facto de viverem sozinhas, no concelho de Lisboa e de terem nascido no final da década de 1970 (mais concretamente 1978 e 1979). Isto coincide com o facto de eu ter com os quatro uma relação de amizade, o que, segundo os princípios da etnografia sensorial, é uma mais valia, pelas razões acima mencionadas²⁴. Atribuí, nesta dissertação, nomes fictícios aos quatro participantes, que serão usados sempre que me referir a eles, a saber: Ana, Camila, Olga e Pedro.

Relativamente à natureza, local, data, hora e frequência das interações, não foram previamente estabelecidas e foram acontecendo conforme fui sentindo necessidade, de acordo com a problemática que me propus abordar. Começou com uma interação *online* (*facebook messenger*) e telefónica onde lhes expus o facto de estar a fazer uma investigação relacionada com as paisagens sonoras domésticas e se eles aceitariam participar. Esta primeira abordagem aconteceu em abril de 2016. Depois disso foi combinado um primeiro encontro que aconteceu em casa de cada um dos participantes no dia 3 de maio de 2016 (no caso da Camila e da Olga) e no dia 4 de maio de 2016 (no caso da Ana e do Pedro). Neste primeiro encontro pedi a cada um deles que me contasse a sua história pessoal, desde que nasceu, até chegar ao sítio onde nos encontrávamos. Conforme a narração foi decorrendo fui fazendo questões que me levassem a perceber de que forma aqueles momentos biográficos foram vividos e como os sons foram integrantes desses momentos, apelando à memória sensorial e à imaginação dos participantes. Destas conversas foi feito um registo áudio com recurso a um gravador Tascam DR-22WL. Esse registo foi depois ouvido por mim e foi criada, para cada uma das conversas, uma ficha síntese (anexos 1, 2, 3 e 4) da qual faz parte: dados biográficos; lugares onde viveu/percurso de vida; sons importantes; sons que se ouvem durante a entrevista; citações. Esta primeira conversa foi fundamental para perceber a importância que os sons do quotidiano tinham na vida de cada um dos participantes, bem como para que lhes despertar a atenção para essa presença, criando assim uma tomada de consciência, sendo este o ponto de partida para todas as interações que se seguiram. A análise destas conversas foi o instrumento mais importante em toda a investigação, nomeadamente para

²³ Em *Music in Everyday Life* (2004) Tia DeNora apenas entrevistou mulheres, em vez de homens, para que houvesse uma unidade de género e, consequentemente, um ponto em comum entre os participantes da investigação que levou a cabo.

²⁴ A etnografia sensorial é, como já referi várias vezes, o resultado da relação entre investigador e participante e se essa relação já existe será um bom ponto de partida para as interações que muitas vezes entram pela privacidade de ambos.

selecionar os sons que foram utilizados nas composições sonoras que construí, bem como para obter dados empíricos que se articularam e ilustraram os conceitos teóricos abordados. Houve posteriormente um outro encontro, do qual foi também feito um registo áudio que deu depois origem a uma ficha síntese onde consta a transcrição das partes mais importantes e significativas da conversa. Esta segunda conversa esteve relacionada com os sons da rede social *facebook* e a forma como eles são integrados no quotidiano dos participantes (anexos 5, 6, 7 e 8)²⁵. Além destes dois encontros dos quais existe registo áudio, aconteceram outros em várias ocasiões. Apesar de não estarem registados, são extremamente importantes para esta investigação visto que são eles que me permitiram, já antes do início da investigação, experimentar o quotidiano destas pessoas, criando assim conhecimento empírico que contribui para a construção desta investigação, sendo eu próprio também parte do quotidiano destas pessoas, da mesma forma que eles são do meu. Consequentemente, todo este processo passou também a fazer parte do nosso quotidiano e tornou-se um fator na construção contínua da relação que mantenho com cada um deles.

Além dos encontros diretos, existiram também vários encontros *online*²⁶ onde lhes pedi, em momentos específicos, que produzissem alguns documentos que foram importantes instrumentos de verificação das teorias que exploro na dissertação. Um desses documentos foi pedido aos participantes em janeiro de 2017 e é uma descrição da típica rotina semanal. Não lhes disse que tinha de ser um documento escrito e dei-lhes a liberdade de realizarem um vídeo, uma gravação áudio, ou outro tipo de objeto que considerassem pertinente e ilustrativo do seu quotidiano. Caso fosse um documento escrito, poderia ter a forma que quisessem (poema, prosa, gráfico, tabela, etc). Os quatro enviaram diferentes abordagens (anexos 9, 10, 11 e 12) mas em todos se pode perceber a forma como o quotidiano semanal é experienciado e como este é composto de rituais que constroem a encenação da vida diária conforme a definição de Goffman (2002)²⁷. Outro

²⁵ Estes encontros não foram todos em casa dos participantes e todos aconteceram no decorrer de atividades que poderíamos ter feito, sem ser com este propósito, como almoçar juntos, como aconteceu com a Ana e com a Olga, ou beber um café ou uma cerveja ao final do dia, como foi o caso da Camila e do Pedro. Estes encontros aconteceram entre os dias 12 e 20 de setembro de 2016.

²⁶ Apesar de vivermos na mesma cidade e até em zonas relativamente próximas, nem sempre as rotinas do quotidiano permitem que nos desloquemos para nos encontrarmos, no entanto é frequente interagirmos com recurso ao telefone através de chamadas ou *sms* ou através de aplicações de conversação como o *whatsapp* ou o *facebook messenger*.

²⁷ Erving Goffman (2002) faz uma comparação entre a vida e o teatro para abordar como as relações humanas e as interações pessoais ocorrem. Na perspetiva do autor, num encontro social transmitimos uma

documento pedido através de uma interação *online* (em fevereiro de 2016), que também não seguiu nenhuma obrigatoriedade de formato (escrito, áudio, vídeo, imagem) está relacionado com um som da paisagem sonora doméstica dos participantes que assume o papel de objeto evocativo conforme descreverei no subcapítulo 1.3, onde tenho por base a teorização de Sherry Turkle (2007). Também neste campo os materiais enviados foram diversificados (anexos 13, 14, 15 e 16)²⁸. Este documento serviu para perceber o som que para cada um dos participantes tem, conscientemente, o papel mais importante e que associações fazem a esse som, para que depois ele fosse o ponto de partida para as composições sonoras que desenvolvi, assumindo um papel de destaque.

Em abril de 2017 enviei-lhes, através de email, as composições sonoras que contruí, com base nas paisagens sonoras domésticas de cada um e que são o resultado das conversas, das trocas de materiais e da forma como experienciei o quotidiano destas quatro pessoas. Esta composição foi enviada num ficheiro áudio em formato *wav* e paralelamente um *link* para a plataforma *youtube*, onde disponibilizei cada uma das composições (anexo 17). No *youtube* a composição, devido às características desta plataforma, assume-se como um vídeo que foi construído a partir da composição sonora que produzi e de uma fotografia da casa de cada um dos participantes, que cada um deles escolheu - a partir do seu arquivo pessoal e de acordo com o seu gosto individual - e me enviou.²⁹ Quando lhes enviei o email com as composições sonoras pedi-lhes que usassem a composição como quisessem e que, um mês depois me enviassem um relato escrito sobre a forma como estas composições integraram o quotidiano de cada um deles (anexos 18, 19, 20 e 21). Sobre a forma como construí as composições falarei no capítulo 3.

Inicialmente tinha planeado fazer uma apresentação ao vivo das composições sonoras em casa de cada um dos participantes, com recurso ao programa informático Max/Msp e a um controlador *midi*. No entanto, esta ideia foi abandonada a meio do processo pois, como refere Tia DeNora, o contexto em que determinada música foi ouvida

determinada impressão sobre nós, que consciente ou inconscientemente, é construída de acordo com a situação e tornamo-nos por isso, um produto e um agente dessa mesma situação.

²⁸ Apesar dos quatro terem optado por um formato escrito, as abordagens são diferentes, havendo coisas mais descritivas como a do Pedro, mais poéticas como a da Ana, ou mais reflexivas como a da Camila. A Olga, além do formato escrito, enviou um vídeo onde se vêem imagens da casa dela e se ouve o som que ele refere, neste caso um sino.

Em ambos os momentos pedi que elaborassem documentos que lhes desse prazer produzir.

²⁹ Mais uma vez através do *facebook messenger* que além de ser uma plataforma de conversação também permite a partilha de ficheiros.

pela primeira vez vai ficar fortemente relacionado com o que aquela música vai significar para o sujeito e com o uso que lhe vai dar (2004, 48-51) e eu não quis influenciar, pelo menos de forma tão evidente, a maneira como os participantes iriam usar esta composição sonora, nem a forma como a iriam categorizar (sobre a categorização desta composição falarei na última secção desta dissertação - 3.1. Problemas conceptuais e de classificação – da música ambiente à arte sonora). Apesar de tudo, tenho consciência que ao pedir para ouvirem as composições, saberem que fui eu que as construí e que estas resultam desta investigação, irá sempre condicionar a forma como as estas composições sonoras foram utilizadas.

1.2. O sentido da audiovisão – a influência do contexto na audição.

[...] radio sound is a presence in domestic time and space, which can be viewed as setting a pattern for domestic living [...] (Tacchi 2001, 25).

Com o advento da gravação e o consequente aparecimento de aparelhos difusores de som como o fonógrafo e o rádio, mudam as formas de ouvir música e como esta é integrada no dia-a-dia, sendo possível para o ouvinte ter mais poder de ação em relação à música que ouve (Attali 1985; Chion 1994; Kitltler 2012; Picker 2003; Small 1998). A gravação por si só possibilita dois novos modos de escuta: por um lado o modo acusmático (definido por Pierre Schaeffer (2015), que explorarei mais à frente) – em que ouvimos sem ter qualquer pista visual da fonte sonora; por outro lado a possibilidade de a música se poder infiltrar nos espaços quotidianos, sem termos que recorrer a músicos, possibilitando que esta seja uma companhia no desempenho das diversas atividades diárias (Cox e Warner 2015, 65-66). Apesar desta infiltração da música e dos sons no quotidiano e de, como defende Pink (2009), haver uma interdependência dos sentidos, vivemos numa sociedade dominada pela visão. Sobre este assunto Marshal McLuhan refere que:

The term *sensus communis* in Cicero's time meant that all the senses, such as seeing, hearing, tasting, smelling, and touch, were translated equally into each other. It was the Latin definition of man in a healthy natural state, when physical and psychic energy were constant and distributed in a balanced way to all sense areas. (2015, 69)

O autor acrescenta ainda que a cultura ocidental moderna incentiva o favorecimento da visão em detrimento dos outros sentidos, o que faz com que seja complicado para o cérebro dar igual peso a todos eles (*idem*). No mesmo sentido, Hanns Eisler e Theodor Adorno (2015) defendem que o ouvido humano não está tão adaptado à sociedade burguesa, altamente industrializada, como o olho. Os olhos foram-se acostumando a conceber a realidade como sendo construída de coisas separadas, que podem ser modificadas através da prática. A audição, de forma comum, é considerada arcaica quando comparada com a visão. Argumentam ainda que a música manipula os ouvintes em relação à existência quotidiana, causada pela importância que é dada ao olho em detrimento do ouvido, enquanto órgãos da visão e da audição, respetivamente: “The eye is always an organ of exertion, labor, and concentration; it grasps a definite object. The ear of the layman, on the other hand, as contrasted to that of the musical expert, is indefinite and passive.” (*idem*, 74).

Sobre esta paradigma, e no caso dos audiovisuais, Michel Chion (2008) alerta para o facto de estes não se dirigirem apenas ao sentido da visão, mas também da audição. Defende que é muito redutor dizer ‘ver um filme’, como se o som e o sentido da audição ficassem excluídos desse processo. Considera a percepção sonora e a visual dispares entre si, dizendo que “se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projecção, as suas propriedades respetivas.” (*idem*, 15). Por estarem os dois sentidos diretamente ligados com os materiais audiovisuais, o autor propõe um sentido ao qual chama audiovisão e define-o como o tipo de percepção própria da experiência do cinema e da televisão, em que a imagem é o foco consciente da atenção, mas a que o som fornece a cada momento uma série de efeitos, sensações e significados. (Chion 2009, 467). Na mesma medida é considerado também o conceito de visioaudição. Caracteriza-se por um tipo de percepção que conscientemente se concentra na audição, em que a escuta é influenciada por um contexto visual que molda o que ouvimos (*idem*, 499). Apesar destes conceitos serem utilizados em relação aos meios audiovisuais e ao cinema mais concretamente, o autor admite que eles também podem ser aplicados à forma como vemos e ouvimos nas atividades quotidianas (que não as ligadas aos meios audiovisuais). São, no entanto, mais marcantes no caso do cinema e da televisão devido à presença de uma cena e de uma ação que são circunscritas a uma tela, para onde são direccionados os focos visual e auditivo – apesar de o som sair de altifalantes que poderão não estar no mesmo

sítio e direção do ecrã (Chion 2008; 2009). No quotidiano doméstico não existe um ecrã, mas um espaço cénico tridimensional (Goffman 2002) e onde, além da visão e da audição estão envolvidos os outros sentidos (Pink 2009).

Tendo sempre em conta a dimensão multissensorial, é preciso ter em consideração que, nesta investigação, o som e a audição são o ponto de partida e os fios condutores da construção do quotidiano. Para isso precisei que os participantes tomassem consciência dos sons que os rodeiam e fazem e/ou fizeram parte do seu quotidiano e da sua história pessoal. Assim, cruzando a dimensão sonora com um quadro sensorial mais abrangente, precisei de incentivá-los a um modo de escuta que envolvesse, não só a audição como também os outros sentidos envolvidos no mesmo contexto que os sons experienciados, permitindo que os sons sejam assim tidos como um objeto do quotidiano com os quais podemos interagir. Para chegar a essa conceção vou primeiro explorar as atitudes de escuta - segundo Michel Chion (2008) - bem como os conceitos de acústica e objeto sonoro (Chion 2016; Schaeffer 2015; Scruton 2009), para fundamentar aquela que proponho como a forma multissensorial de ouvir e analisar os sons do quotidiano doméstico.

1.2.1 Atitudes de escuta.

Michel Chion (2008) define três tipos de escuta, tendo em conta a forma como ouvimos e aquilo que os sons nos transmitem. Acrescenta, aliás, o termo “atitude”, falando não de tipos de escuta, mas sim de “atitudes de escuta”: escuta causal; a escuta semântica; a escuta reduzida.

A primeira atitude de escuta refere-se à ligação mais óbvia entre o som e a causa desse som. Nem sempre a fonte sonora é visível, mas como refere Michel Chion “identificada por um saber ou por uma suposição lógica a seu respeito. Também neste caso, é sobre esse saber que se exprime a escuta causal, que raramente parte do zero.” (2008, 27). A atitude de escuta causal implica, portanto, que já tenhamos informação sobre esse som e que identifiquemos, sem hesitações, a sua causa. A escuta semântica é a “que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse.” (*idem*, 29).

Quando a atitude de escuta tem como objetivo identificar as qualidades e as formas específicas de timbre e textura de um som, chama-se atitude de escuta reduzida. Este conceito parte de Pierre Schaeffer e é importante por demonstrar que, além da causa do som, também as suas qualidades físicas são importantes para o seu valor afetivo, emocional e estético (Chion 2008, 29-31). Associados a esta atitude de escuta aparecem dois outros conceitos: acusmática e objeto sonoro.

1.2.1.1 A acusmática.

A palavra tem origem na Antiguidade Grega, mas o conceito de acusmática foi teorizado por Pierre Schaeffer e é uma característica de coisas como o rádio, leitores de cd, gira-discos, ou de plataformas digitais de difusão em *streaming* como o *spotify* ou o *itunes* e que são parte essencial e integrante do quotidiano humano (Nowak 2016). Estes são exemplos dos considerados media acusmáticos, pois permitem que ouçamos sem ver a causa original do som (Chion 2008, 61;). Sobre o conceito aqui em causa, Pierre Schaeffer refere que:

[...] marks the perceptive reality of sound as such, as distinguished from the models of this production and transmission. The new phenomenon of telecommunications and the massive diffusion of messages exists only *in relation to* and *as function of* a fact that is been rooted in human experience from the beginning: natural, sonorous communication. (Schaeffer 2015, 77).

Assim, a acusmática não se trata de saber como a escuta interpreta ou deforma a realidade, mas sim a própria escuta que se torna a origem dos fenómenos a serem estudados, sem que as fontes sonoras ou causas da produção do som sejam intervenientes no processo de escuta. A experiência acusmática é uma atividade percetiva que dá origem ao conceito do objeto sonoro (idem 2015, 76-79).

1.2.1.2 Objeto(s) sonoro(s).

A term coined by Pierre Schaeffer to describe the smallest self-contained particle of a soundscape. Though it may be referential (i.e. a “bell”), it is to be considered as pure sound, independent of its source and of any semantic content (Cox e Warner 2015a, 413).

Apesar da definição, em cima citada, não ser a do próprio Pierre Schaeffer, responsável pelo conceito, parece-me pertinente neste contexto, pois, sem por em causa a definição original, engloba o conceito de paisagem sonora, levando assim a definição de objeto sonoro para fora do âmbito restrito da criação artística e da análise musical. Assim, um objeto sonoro não é um instrumento musical, uma fita magnética, ou qualquer outro objeto de reprodução de som. Na experiência acusmática, ao não identificarmos a fonte e ao questionarmos o que é que estamos a ouvir, obtemos, independente de qualquer referência, o objeto sonoro. Schaeffer argumenta que “When listened to by a dog, a child or a Martian, or a citizen of another musical civilization, this signal takes on another meaning or sense. The object is not an object *except* to our listening.” (Schaeffer 2015, 79). Este conceito refere-se assim a uma unidade sonora percebida na sua matéria, textura, qualidades e dimensões perçetivas próprias que, enquanto objeto da percepção, se efetiva na audição (*idem*, 79-81).

Esta abordagem do som enquanto objeto, também é partilhada por Roger Scruton que considera os sons objetos secundários e eventos puros. Scruton defende, tal como Schaeffer, que os sons estão ligados à experiência da audição:

Sounds, I suggest, are objects in their own right, bearers of properties, and identifiable separately both from the things that emit them and from the places where they are located. If you ask to what category of objects they belong, then I will say first that they are ‘secondary objects’, in the way that colors are secondary qualities [...]; second that they are events [...]; and third that they are ‘pure events’—things that happen but don’t happen *to* anything [...]. (Scruton 2009, 50).

Com esta objetificação do som, Scruton rejeita a perspetiva fisicalista que (apesar de também considerar os sons como eventos) repudia a ideia de que os sons estão essencialmente associados à experiência de ouvir. Conforme explica, os sons ao serem descolados das suas causas físicas, tornam-se eventos puros capazes de provocar outros eventos – “Hearing sounds in this way, we rely at every point upon our ability to deal with them as real individuals, while neither reflecting on nor hypothesizing the background causality from which they arise.” (Scruton 2009, 67) e acredita que só a perspetiva dos sons enquanto objetos - detentores de propriedades audíveis, que ocupam o espaço, se movem e se relacionam de forma espacial - permite que sejam organizados

para fixar e construir o espaço auditivo (Scruton 2009). Neste sentido, a perspectiva do autor é importante para sustentar a minha proposta de que o som, como qualquer outro objeto (no sentido mais tradicional de objeto), como uma peça de mobiliário, um eletrodoméstico ou um objeto de decoração, possa ser movido, transportado e manipulado para poder dar sentido ao cotidiano e construir o espaço doméstico.

1.2.2 Escutando o cotidiano.

No contexto desta investigação os conceitos de acusmática e o de objeto sonoro - tanto a perspectiva de Schaeffer como a de Scruton - que acabei de abordar, são importantes, pois paisagem sonora doméstica, aquela que preenche o espaço da casa, é composta por sons dos quais não vemos, em alguns casos, a fonte sonora. Sons de trânsito, animais, pessoas, sons de objetos de outros espaços domésticos, compõem a paisagem sonora sem que vejamos (naquele momento ou no futuro) as fontes que os produzem. De acordo com Scruton, estes sons movem-se e relacionam-se de forma espacial e por esse motivo tornam-se objetos do nosso espaço doméstico, que ouvimos com uma atitude de escuta reduzida, pois só se concretizam na percepção auditiva, sem que a fonte ou as causas da sua existência sejam relevantes. Apesar de Schaeffer utilizar critérios como altura, ritmo, grão, matéria, forma, massa e volume para classificar os objetos sonoros, no dia-a-dia não usamos essa classificação: “In our everyday life we use very few qualifying, descriptive words concerning sounds themselves, since naming sounds and characterizing them is the least of our worries and of our needs” (Chion 2016, 3594). Nesse contexto, a classificação que usamos está quase sempre associada à causa do som, apesar de esta não ser visível, ou seja, não descrevemos o som, mas, quase sempre, a sua fonte. É comum, quando nos referimos aos sons que preenchem o cotidiano, utilizarmos nomes como ‘o sino’, ‘o cão do vizinho’, ‘o autocarro’, ‘a ambulância’, no entanto nunca nos referimos a nenhum destes objetos enquanto objetos materiais, mas sim enquanto objetos sonoros, que se efetivam na nossa percepção auditiva. Durante a investigação, os participantes referiram-se quase sempre aos sons usando o nome da fonte sonora que os produziu, no entanto, muitas vezes não tiveram qualquer experiência com esses objetos específicos além da auditiva. Contudo, essa forma de nomear os objetos sonoros, vêm duma experiência anterior com objetos semelhantes que foi multissensorial. Também não é importante, na classificação dos objetos sonoros, o significado, no entanto, no cotidiano eles estão, quase sempre providos de um: por exemplo, se estiver perante o objeto sonoro

‘autocarro’, sabemos que há um autocarro que está a passar na rua, seu estivermos perante o objeto sonoro ‘ambulância’ sabemos que alguém se sentiu mal, desconhecendo, porém, a causa ou gravidade dessa indisposição.

No quotidiano estamos rodeados de sons na sua forma acusmática que se efetivam na perceção auditiva como objetos sonoros. No entanto, apesar de estes dois conceitos – acusmática e objeto sonoro - estarem associadas a uma atitude de escuta reduzida, no quotidiano não conseguimos excluir do processo de escuta a causa nem o significado. Em relação a este assunto é pertinente o exemplo dado por Tia DeNora (2014). A autora fala da ‘crocância’³⁰ de um biscoito. Esta qualidade é uma textura, mas que se efetiva como objeto sonoro através da perceção auditiva. Por um lado, este objeto sonoro pode significar que o biscoito é de facto crocante e, portanto, se faz aquele som é bom, mas se for suposto o biscoito não ser estaladiço e fizer o mesmo som, então apenas vai significar que está muito seco e o mesmo objeto sonoro significa uma má qualidade do biscoito. Este objeto sonoro acaba por ser a materialização e a objetificação das qualidades do biscoito, que ocorre através da perceção auditiva, o significado, porém advém da experiência (*idem*, 92-94). O mesmo acontece com os objetos sonoros associados a aparelhos de comunicação, como *tablets*, *smartphones* ou computadores onde temos acesso a redes sociais como o *facebook*, por exemplo. Numa investigação que realizei mais aprofundada sobre estes objetos sonoros, o som associado ao *facebook messenger* - a que a maioria dos participantes chamou ‘plim’ – apesar de ser sempre o mesmo objeto sonoro, tinha efeitos diferentes (felicidade, tristeza, mau humor, ciúmes, ansiedade) nos indivíduos, quando em relação com este objeto, dependendo da experiência associada à utilização da plataforma de conversação (Porfírio 2016).

Tal como no cinema, no quotidiano, apesar de estarmos rodeados de objetos sonoros, a escuta acusmática acaba sempre por ser influenciada pelo contexto. Enquanto no cinema essa escuta é principalmente influenciada pela visão, funcionando a imagem como uma condicionante para a forma como vamos perceber os objetos sonoros, na vida real a perceção auditiva é influenciada por um contexto mais amplo onde estão inseridos os outros sentidos além dos envolvidos nos binómios audiovisão/visioaudição – o olfato, o paladar e o tato. Como explica Sarah Pink (e explorei no subcapítulo anterior), audição, visão, olfato, tato e paladar são apenas várias facetas da mesma

³⁰ A autora usa o termo *snappiness*. Está relacionado com o facto de alguma coisa ser muito ou pouco crocante.

atividade (Pink 2009). A autora admite ainda que a imaginação não fica fora deste processo e refere que pode ser vista como uma prática do quotidiano. Mesmo quando coletiva, pode ser um impulsionador de algumas atividades, estando por isso implícita nas práticas quotidianas de construção de lugar e como parte integrante da forma individual de estar no mundo, operando de maneira semelhante à da memória – individual e coletiva (*idem*, 39-40). Relativamente à memória relacionada com os sentidos – memória sensorial – entende-a como sendo corpórea e estando continuamente a ser reconstituída através da prática. A memória sensorial é assim um elemento importante na forma como sabemos fazer as coisas, de como o saber é constituído (*idem*, 37-38).

1.2.3 Escuta evocativa.

Ao cruzar as teorias de Chion, Schaeffer e Scruton - sobre a audiovisão/visioaudição, as atitudes de escuta, o objeto sonoro e os sons como objeto - com as de Pink sobre a forma multissensorial - sem excluir a imaginação e a memória - como vivemos e experienciamos o quotidiano, concluo que no âmbito desta investigação e da vida quotidiana enquanto campo de análise e que parte da dimensão sonora, é preciso uma atitude de escuta que não se foque apenas na audição e que funcione apenas como um ponto de partida para associações com um domínio sensorial mais abrangente. Nesse sentido surge um efeito sonoro chamado *anamnesis* (Agouyard e Torgue 2005).

Sobre a *anamnesis*, Agouyard e Torgue referem que é um efeito em que uma situação passada é trazida à consciência do indivíduo a partir da audição de um som (ou conjunto de sons) (2005, 21). No quotidiano este processo acontece quase sempre involuntariamente e não é baseado no som em si (como acontecia na escuta reduzida), nem na causa do som, nem no significado, mas nas associações feitas e provocadas pela sua audição. Estas associações podem ser temporais, espaciais ou culturais, transportando o ouvinte para culturas, tempos ou espaços diferentes daqueles em que está no momento, mas não necessariamente, distantes, passados ou longínquos. Não é só o som que é lembrado, mas todos os componentes sensoriais, afetivos e materiais contidos no cenário para onde o som nos transporta, articulando som, perceção e memória. O som é assim um catalisador para a reconstituição de uma situação, embora não com todos os detalhes, sendo esta situação apresentada como uma evocação. Tal como o som, também um cheiro, uma imagem, um sabor ou uma sensação tátil podem funcionar como um estímulo à *anamnesis* (*idem*, 21-25). No contexto desta investigação, interessa o poder evocativo

do som e a maneira como os elementos contidos nas paisagens sonoras domésticas podem funcionar como objetos evocativos, assunto que explico no subcapítulo seguinte.

Assim, para entender e explorar a forma como os participantes nesta investigação convivem com as suas paisagens sonoras domésticas promovi o uso de uma atitude de escuta que denominei de evocativa. Não obstante outros conceitos do mesmo termo³¹, entenda-se por atitude de escuta evocativa um processo em que participante é convidado pelo investigador, fazendo uso da audição, da memória sensorial e da imaginação, a trazer até si o poder evocativo dos sons que fazem e/ou fizeram parte das paisagens sonoras da história individual de cada um. Este processo só é possível devido à qualidade acusmática dos objetos sonoros, onde causas e significados são excluídos permitindo a criação de novos significados e saberes que são construídos na relação do indivíduo com o contexto onde os sons foram ouvidos.

1.3 Os sons como objetos evocativos.

Neste momento, o trompete começou a tocar! Foi uma sensação de “preenchimento”. Ali estava eu, uma mulher com uma carreira, uma casa e uma enorme vontade de crescer enquanto pessoa, numa cidade como Lisboa. O trompete transmitiu-me tudo isto... Foi sinónimo de força de vencer e esperança! (Camila 2017).

Agora que situei os sons como objetos e defini e descrevi a atitude de escuta que promovi durante a investigação, vou mostrar, partindo de exemplos específicos, como as paisagens sonoras domésticas podem funcionar como sons com poder evocativo. Antes dessa particularização vou primeiro abordar o conceito quando associado aos objetos que, de uma forma geral, constroem o quotidiano. Recorro para isso à teorização feita por Sherry Turkle (2007).

³¹ Rui Chaves e Pedro Rebelo referem-se ao conceito de *evocative listening* como um modo de escuta em que o processo de significação é vinculado ao contexto e à identidade (2012, 218).

1.3.1 O que é um objeto evocativo?

Sherry Turkle (2007) considera que não é hábito olhar-se para os objetos como companheiros de vida ou como provocadores ou detonadores do pensamento. Esta forma de pensar, tendo os objetos como ponto fulcral, não era considerada e só começa a ter importância em meados do século XX, graças às teorias da antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss e da epistemologia genética de Jean Piaget – ambas falam de uma relação dinâmica entre os objetos e o pensamento. Só na década de 1980 é que se começa a ter a percepção de que a relação com o material científico também pode ser tátil e até lúdica (*idem*). Para a autora, este conceito refere-se a objetos pelos quais desenvolvemos sentimentos que partem das associações de pensamentos que esses objetos provocam, havendo uma inseparabilidade do pensamento e do sentimento em relação a esse mesmo objeto: “We think with the objects we love; we love the objects we think with.” (*idem*, 5). Para sustentar esta definição, Turkle parte de um conjunto de ensaios de vários autores, aos quais pediu que escolhessem um objeto e que seguissem as associações feitas ao pensarem sobre esse mesmo objeto, construindo uma narrativa sobre a relação que têm com ele: computadores, sintetizadores, máquinas fotográficas ou até mesmo maçãs. Os testemunhos apresentados referem-se a objetos que são familiares e o papel da teoria é desfamiliarizá-los, permitindo explorar a forma como os objetos quotidianos se tornam parte da vida interior. Turkle divide estes testemunhos em seis grupos: *Objects of Design and Play*; *Objects of Discipline and Desire*; *Objects of History and Exchange*; *Objects of Transition and Passage*; *Objects of Mourning and Memory*; *Objects of Meditation and New Vision*. Esta classificação depende do tipo de associações que são feitas e do papel que o objeto tem ou teve na vida do autor de cada um dos ensaios. Dos vários textos apresentados escolhi três, independentemente da categoria onde são apresentados, mas que de alguma forma estão relacionados uma questão sonora, sobre os quais me debrucei. Desses textos, vou referir alguns aspetos que, a meu ver, ilustram o conceito de objeto evocativo.

Tod Machover, autor de um dos ensaios incluído no capítulo *Objects of Design and Play* (in Turkle 2007, 12-21), descreve o modo como o violoncelo acabou por influenciar toda a sua vida, não só tendo em conta a sua profissão (compositor, instrumentista e Professor de Música e Média no MIT Media Lab), mas também a forma como este instrumento interage com o corpo e com mente e o ‘ajuda’ a realizar outras atividades:

And still, perhaps above all, I play the cello to concentrate, to meditate, to relax. It remains for me the perfect gauge of complexity, of how much an individual human being can shape or master, follow or comprehend. Playing the cello remains the activity that I do best and that I do only for myself. It is the object that is closest to me that I don't share with others, the intermediary I use to reconnect to the forces and feelings that drew me to music in the first place. (*idem*, 20).

No capítulo *Objects of Discipline and Desire*, Annalee Newitz em *My Laptop* (in Turkle 2007, 86-91), admite que ainda tem o mesmo computador portátil há bastante tempo. Este objeto é, para a autora, insubstituível e, não só o computador é parte dela como ela também se considera parte do computador sendo que este funciona como uma prótese do seu cérebro (*idem*, 88). No entanto, admite que além da utilidade mais imediata que este objeto tem, ele foi em tempos a materialização de uma relação amorosa que se iniciou numa plataforma de conversação *online*, destinada a grupos de pessoas que discutiam questões relacionadas com computadores e programação, mas que nunca se tornou física. Este computador foi a materialização dessa relação e do desejo:

His body was a green light on a Kaypro screen and the feel of slightly concave keys nestled in a brushed stainless steel tray. His breath was the sound of a fan cooling the CPU. I heard his voice in the sound of my modem; I saw the most beautiful parts of him in the shape of his sentences as they emerged out of the ether and entered my mind whole. I loved him for what he could do with language and computers. (*idem*, 89).

Trevor Pinch (in Turkle 2007, 162-168) fala de um sintetizador (considerado por Turkle no grupo *Objetcs of Transition and Passage*) e de como este aparelho foi importante para a transição entre fases da sua vida. Pinch considera que ao ficar obcecado com um sintetizador, que o próprio construiu, acabou por se 'isolar' do resto do mundo numa busca por novos sons. No entanto, essa busca, a partir desse sintetizador, começou a ser cada vez menos interessante, os sons começaram a parecer cada vez menos apelativos e sentiu necessidade de sair desse isolamento e dessa obsessão. Essa quebra levou Pinch a fazer novos amigos e a encontrar uma nova carreira profissional, por isso o autor considera que esse isolamento, devido ao sintetizador, como uma fase de transição: "My time alone with the synth had served as a rite of passage. Now, the

synthesizer became a mere curiosity for other people to explore.” (Pinch *in* Turkle 2007, 168).

Através destes três exemplos, não obstante as diferentes categorias em que se inserem, de acordo com a classificação que referi, os objetos em causa têm um aspeto em comum que faz deles objetos evocativos, apontado por Sherry Turkle no seguinte excerto, em que se refere aos autores de todos os ensaios que reuniu:

In every case, the object brings together intellect and emotion. In every case, the author’s focus is not on the object’s instrumental power— how fast the train travels or how fast the computer calculates—but on the object as a companion in life experience: how the train connects emotional worlds, how the mental space between computer keyboard and screen creates a sense of erotic possibility. (Turkle 2007, 5).

Apesar da diversidade de objetos apresentados, em nenhum dos ensaios são contemplados sons enquanto objetos evocativos. Os sons aparecem sempre como características dos objetos (os sons do violoncelo, os sons do sintetizador, os sons do computador, som do aspirador, etc.) e nunca eles próprios como o objeto central e como tendo, eles próprios e autonomamente, um poder evocativo. Quem mais se aproxima de uma abordagem ao poder evocativo dos sons - não dos sons na generalidade, mas do som musical em concreto - é Tia DeNora (2004) ao falar dos poderes da música no quotidiano.

1.3.2 ‘É a minha música’.

A canção *As time goes by* de Herman Hupfeld faz parte da banda sonora do filme *Casablanca* de 1942, realizado por Michael Curtiz e protagonizado por Ingrid Bergman, no papel de Ilsa Lund e Humphrey Bogart no papel de Rick Blaine. O enredo decorre em plena segunda guerra mundial e conta a história de amor entre Rick e Ilsa que, após viverem momentos de paixão em Paris - que tiveram como banda sonora a canção em cima referida - acabam por se afastar em virtude do clima de guerra que se vivia. Voltam em encontrar-se em Casablanca onde Rick tem um bar. Nesse bar existe música ao vivo, mas o pianista, Sam, está proibido por Rick de tocar a canção porque esta o transporta para essa história de amor passada, que ele quer apagar da sua memória. No entanto, Ilsa

acaba por viajar até Casablanca e quando chega ao bar de Rick, ‘obriga’ Sam a tocar a canção, trazendo de volta a história de amor entre ela e Rick (*Casablanca* 1942)³².

Um dos poderes apontados por Tia DeNora (2004) é quando a música (determinadas canções ou obras específicas) é usada como um cuidado pessoal³³. A autora refere que a música que fez parte de determinado ambiente material e estético pode voltar a ser ouvida vezes sem conta, permitindo ‘reviver’ o passado, trazido ao presente através da memória. A música confere assim determinada carga emocional a uma situação específica fundindo-se com o estado de espírito daquela situação. Nesse sentido a música pode ser usada como um recipiente para a estrutura temporal de circunstâncias anteriores. Se um evento passado passou a ser significativo, tendo a música como referência, essas estruturas musicais passam a poder fornecer uma gramática para as emoções que foram originalmente experienciadas (2004, 66-68). Um dos usos da música é para nos lembrarmos de pessoas importantes na nossa vida (familiar próximo que tenha falecido, por exemplo). Neste âmbito, a autora refere que a associação mais frequente é entre uma canção e uma relação amorosa³⁴. Mesmo que a relação termine, sempre que uma canção que fez parte da ‘banda sonora’ dessa relação é ouvida, remete os seus intervenientes para a sua identidade nessa altura. A música funciona assim, como já abordei anteriormente, como um detonador em que uma rede de associações e conexões emocionais é ativada pela música através da sua audição. Uma boa ilustração para a teorização de Tia DeNora é o exemplo que dei em cima da história de amor entre Rick Blaine e Ilsa Lund em que a canção *As time goes by* era o detonador dessa paixão (*Casablanca* 1942).

Sem nunca falar explicitamente do conceito de objeto evocativo, tal como Turkle o define, na teoria apresentada, Tia DeNora refere que a música pode funcionar como uma prótese da nossa biografia proporcionando uma construção coerente do sujeito, dando indicações de como agir em situações futuras, promovendo a tal inseparabilidade do pensamento e do sentimento, através dos poderes afetivos da música na relação de

³² <https://www.youtube.com/watch?v=w3ruUJSgtzY>

³³ Tia DeNora refere-se a este uso como um cuidado pessoal, devido a forma como a música é usada para regular o humor e os níveis de energia. Diz por exemplo que, da mesma forma que algumas pessoas investem, antes de sair de casa, na sua aparência cuidando do cabelo, usando um perfume ou vestindo determinada roupa que pensam ser adequada para a situação em questão, também ouvem determinada canção que as coloca no estado de espírito e de energia que julgam necessitar para a interação social para a qual se preparam (2004, 53-58).

³⁴ Muitas vezes música é usada para assinalar marcos importantes nessa relação ou para transmitir ao ente querido determinados sentimentos.

determinada canção ou obra musical com pessoas, lugares ou acontecimentos (DeNora 2004, 63-66).

1.3.3 Pensar os sons.

Da mesma forma que, segundo DeNora (2004, 48-51), o contexto em que determinada música foi ouvida pela primeira vez vai ficar fortemente relacionado com o que aquela música vai significar para o sujeito e com o uso que lhe vai dar e da mesma maneira que, citando Sherry Turkle, “Most objects exert their holding power because of the particular moment and circumstance in which they come into the author’s life.” (2007, 8), vou demonstrar que os sons das paisagens sonoras domésticas poderão ter o mesmo papel e o mesmo poder.

Para isso pedi aos participantes nesta investigação que escolhessem um dos sons que compõe a sua paisagem sonora doméstica, que considerassem importante e que, partindo desse som, me falassem da relevância que ele tem e os motivos dessa escolha. Nunca lhes falei do conceito de objeto evocativo³⁵ e dei-lhes a liberdade de escreverem um texto sobre o assunto ou de gravarem o som em causa, fazerem um vídeo, escreverem um poema, enfim, o que quisessem desde que fosse demonstrativo da importância que o som tem para cada um deles e que acima de tudo fosse uma atividade prazerosa. Falo a seguir dos testemunhos de cada um deles que, além de terem sido usados como o ponto de partida para as composições sonoras que construí, visto que os sons mencionados têm nelas um papel central, são uma forma de sustentar e ilustrar o meu ponto de vista de que os sons podem ser objetos com poder evocativo.

1.3.3.1 O trompete do vizinho.

A Camila falou-me do som de um trompete, tocado por um dos vizinhos de um dos prédios em frente ao seu, que lhe entra pela casa e a faz sentir especial. Sobre este som escreveu um pequeno texto que, apesar de curto, ilustra como este som é importante

³⁵ Aquando deste pedido já tinha tido algumas conversas com eles sobre as paisagens sonoras domésticas de cada um deles e, portanto, perceberam o que queria dizer. Disse-lhes, no entanto, para que percebessem melhor, que seria a mesma coisa que se eu lhes estivesse a pedir que escolhessem uma fotografia, ou um disco, ou uma canção, ou qualquer outro objeto do quotidiano, que fosse importante para a vida de cada um, só que neste caso o objeto era um som.

na vida dela (ver anexo 14). Sempre que ela ouve o som deste trompete – ou mesmo que seja só convocada a pensar sobre ele - consegue ‘transportar-se’ para o tempo e o lugar onde este som colaborou na construção do cenário. Mesmo partindo de um objeto sonoro, essa recordação é multissensorial lembrando-a de aspetos visuais, como a luz e conseguindo trazer até si a sensação de bem-estar que tinha na altura, provocada pelo início de uma vida promissora que se iniciava numa casa e numa cidade novas (Camila 2017). Esta escolha do trompete, para ilustrar um momento em que a Camila se sentiu como “uma mulher com uma carreira, uma casa e uma enorme vontade de crescer enquanto pessoa, numa cidade como Lisboa” (*idem*) não será uma mera casualidade. Claro que foram as circunstâncias que fizeram com que existisse um trompetista como vizinho, no entanto, existem significados específicos associados ao trompete que são amplamente explorados na teoria dos tópicos musicais (Monelle 2009, 113-181). Este instrumento é frequentemente usado em obras musicais para representar soldados e guerreiros. Aparece ligado ao tópico militar e, consequentemente a uma atitude de força, de ‘querer vencer’, e até de alta sociedade:

[...] since the fifteenth century, trumpeters had enjoyed high social status [...] Later in the eighteenth century, many of their privileges were eroded, and in the early nineteenth century the guilds were suppressed. However, it has been suggested that the high dignity of the court trumpeter is preserved in one small aspect of our modern life: the placing of the orchestral wind high on the score, with the strings [...] (Monelle 2009, 134-135).

Também DeNora fala da forma como o som do trompete, integrado em obras e trechos musicais, é usado no quotidiano para transmitir esta ideia de conseguir vencer todos os problemas, como um herói. Relata, nesse sentido, um caso pessoal em que num voo - antes da partida e de ser transmitido o vídeo sobre as normas de segurança - é o som deste instrumento que se ouve:

In March 1997 I flew from London to California. I made note of the musical accompaniment of my in-flight experience. The hassle of boarding was musically underpinned with an ‘ambient music video’ – something called, ‘True North’, in which images of lakes and glaciers – cool and muted greys, greens and blues – were accompanied by slow, low pitched melodies and whale song. Just before take-off the mood changed. Trumpets heralded the safety video [...] This decisive, upward-sweeping and definite-sounding brass then faded to the background as the firm but

friendly (male) voice described what we should do in the event of a water landing, etc. The brass returned full volume at the close of the presentation and the plane taxied out to the runway for take-off. (2004, 11).

Numa paisagem sonora doméstica que é polifónica, existiriam com certeza, no momento convocado pela Camila, outros sons. No entanto, foi o som do trompete que lhe transmitiu tudo isto e “Foi sinónimo de força de vencer e esperança!” (Camila 2017). A partir desse cenário este som tornou-se assim um objeto evocativo: “Desde este momento, sempre que o ouço sinto uma felicidade interior imensa... Recordo agora as conquistas entretanto realizadas e a tranquilidade que continuo a sentir no meu espaço e na minha cidade...” (*idem*).

Na construção da história pessoal da Camila, a relação com sons de trompete, aparece em outros episódios. Serão explorados no subcapítulo 2.2.

1.3.3.2 O sino da igreja.

No bairro onde vive atualmente existe uma igreja que tem um sino que emite sons que a Olga associa apenas a este lugar. Foi o som desse sino que ela escolheu. Para o descrever não só elaborou um texto, como me enviou um pequeno filme (ver anexos 15 e 15a). No filme (Olga 2017b), com cerca de 50 segundos, vêem-se imagens da rua onde fica o apartamento, captadas a partir da varanda da sala de estar. Está sol, vê-se o rio Tejo e ouve-se o sino de forma bastante presente. Na minha opinião, terá usado o vídeo pois queria garantir que conseguia transmitir que era do sino daquela igreja específica que estava a falar e não qualquer outro. Assim, não só o descreve, como tenta passar a experiência que tem quando está em contacto com este objeto. Apesar desta presumível tentativa, a experiência que a Olga tem com este objeto, não será possível de transmitir na totalidade só através deste vídeo, pois não tem a mesma dimensão sensorial que a experiência no quotidiano (Chion 2008). Porém, esta multissensorialidade, mesmo que não seja experienciada, é sentida, uma vez que qualquer pessoa que assista a este documento audiovisual consegue - com recurso à memória e à experiência (Pink 2009) - imaginar outras dimensões que não apenas a sonora e visual.

A partir do vídeo, podemos verificar que, apesar do sino não ser o único objeto sonoro que existe no ambiente, tem uma presença bastante dominante. Aliás, se não

prestarmos atenção, o sino é o único som que se ouve, pois domina todo o cenário. Apesar desta dominância, a Olga refere que este som, no seu quotidiano, quase sempre lhe passa despercebido, mistura-se com o silêncio, porém jamais perde a sua importância:

O seu sino [da igreja], que toca de meia em meia-hora, e o seu som eterno, que se mistura com o dia-a-dia dos lugares, com o som dos transeuntes, das obras, dos navios, dos tuks, dos amoladores, das ambulâncias. Som que se enraizou tão bem na rotina de todos, que até se mistura com o próprio silêncio de uma manhã de domingo, passando despercebido mas capaz de atrair a si aqueles que lhe continuam fiéis, dentro e fora da igreja (Olga 2017a).

Por habitar num bairro com uma paisagem sonora que se apresenta diversificada, conforme o descrito e que podemos constatar no vídeo, quando convoquei a Olga para me indicar um som evocativo, a escolha do sino não foi imediata. No entanto, de entre todos os sons que afirma estar a ouvir, foi o do sino que escolheu:

Encontro-me sentada na mesma cadeira da mesma sala de sempre, e ele [o sino da igreja] toca, à mesma hora de sempre, a partir do mesmo sítio de sempre, enquanto divagava eu sobre que som ou sons faziam assim parte da minha vida. E, se havia um som que procurava, o tal transversal e discreto, era este. Som feito do peso da história que os meus antepassados me transmitiram, porque eles estiveram lá, sempre lá, naquele cortejo arrojado, emproados, a caminho da missa de domingo. (Olga 2017a).

Esta escolha pode ser fundamentada com base num efeito descrito como atração, que acontece quando um objeto sonoro, atrai e polariza, consciente ou inconscientemente, a atenção (Agouyard e Torgue 2005, 27). Na definição desse efeito sonoro é dado o exemplo das sirenes para o explicar³⁶. A sirene de uma ambulância, por exemplo - que na nossa sociedade, quando surge, está quase sempre relacionada com um acidente – chama a atenção, tem esse efeito de atração, causado pelos significados que lhe estão associados. Também os sinos das igrejas ao longo da história têm tido um papel importante na sociedade, nas rotinas diárias e na construção do quotidiano:

³⁶ “A siren, which manifests itself exclusively in the sonic sphere, and whose source often cannot be located, illustrates the attraction/repulsion duality that characterizes the emergence of certain sound events.” (Agouyard e Torgue 2005, 27)

Historically, bell signals were then not only used to communicate messages to local communities as to the functions of the Church and religious dates, but were also taken up within urban infrastructures of emergency signaling (Labelle 2010, 76).

O sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã é o sino da igreja. Num sentido bem verdadeiro, ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito pela sua abrangência. O sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une homem e Deus. (Schafer 1997, 86).

[...] as if the powerful ringing of the bell represented a victory over chaos and, for a community, a symbol of cohesion regained; it was an instrument whose sound enabled people to assemble, and it was the sign of a social order founded on the harmony of collective rhythms (Corbin 1998, 290).

A igreja, sempre presente, em todos os sítios em que vivi. A igreja e o seu largo. As tardes ali passadas, rodeada ora de laranjeiras, ora de palmeiras. E o seu sino, a dar-me horas, a oferecer boas-novas, casamentos, missas, finados. Anos novos, hinos, aleluias. As crianças a brincarem em seu torno, os namorados mais distraídos, a beijarem-se nos seus alpendres. As romarias. As festas, a cor e a música em torno de si, em noites de celebração, iluminadas. (Olga 2017a)

A atração que a Olga sente por este objeto sonoro é assim justificada, não só pelas suas características tímbricas ou melódicas, mas também pelos significados que o som do sino da igreja – não desta em específico, mas de uma forma geral - tem tido na história da humanidade e têm sido perpetuados ao longo dos tempos. Além destes significados mais abrangentes, outros objetos semelhantes (outros sinos de outras igrejas), têm acompanhado a sua história individual. Apesar deste sino, o do bairro onde vive atualmente, ser para ela único, e ser sobre este sino específico que escreve, ela admite que este som é importante porque o som do sino da igreja (não desta igreja, mas de todas as igrejas) foi o som que sempre a acompanhou nos vários sítios onde já viveu, tendo este sino o poder de a remeter para todos esses outros sinos e para os lugares onde eles existem, conferindo-lhe assim, um poder evocativo.

1.3.3.3 Os sons do bairro.

(ver anexo 16) O Pedro confessa que teve alguma dificuldade em escolher um som e considera que, no seu caso particular, existem outras dimensões sensoriais com mais

poder evocativo, nomeadamente a visual e a olfativa (2017a). Numa dimensão sonora, a música, de uma forma geral, é o veículo que lhe permite fazer mais associações, referindo que “Uma música é importante, a letra dessa música é muito importante e é através dela que consigo viajar ao passado ou reforçar uma emoção do presente” (*idem*), tal como, com base em DeNora (2014, 46-74), já argumentei na secção 1.3.2. No caso das canções, para o Pedro, o conteúdo da letra e o significado das palavras são ainda mais importantes que o instrumental e considera que é a componente lírica que lhes confere o poder, não só de viajar a cenários do passado, como de dar pistas sobre o que sentir e como agir em determinado momento do presente (*idem* 66-68; Pedro 2017a).

Na continuação deste exercício de escuta evocativa, encontra, não um objeto singular, mas uma paisagem sonora à qual chama “sons do bairro” (2017a) e que é composta pelos sons “[d]as velhas a conversar, os putos a brincar, pássaros, vento, ao longe carros e música” (*idem*). Esta paisagem sonora não faz só parte do sítio onde vive atualmente como o tem acompanhado desde a infância (apesar de não ter vivido sempre no mesmo sítio) sendo esta que, como refere, “ajuda a situar e a “fixar” a minha noção de casa, de “ninho”, de “lugar” que é meu.” (*idem*). Apesar de ter consciência dos poderes deste objeto sonoro e de como tem estado sempre presente na sua história pessoal, não lhe presta, conscientemente, muita atenção. No seu quotidiano canaliza a atenção auditiva para os sons imitados pelo aparelho de rádio que “está sempre ligado, é uma das primeiras coisas que faço quando acordo e por vezes a última coisa que desligo quando vou dormir.” (*idem*). Apesar de, em casos como este, o uso do rádio ser considerado por Tia DeNora como uma estratégia de afastamento para a criação de um refúgio (2013, 56), no caso do Pedro considero que esta é uma estratégia de reconfiguração (DeNora 2013, 55) para criar um refúgio, que não é só musical (*idem*, 63-96), mas sonoro, de forma mais abrangente. Segundo a descrição que faz do seu ambiente sonoro (2016; 2017; 2017a) estes sons do bairro, que vêm do exterior, estão muito presentes no seu espaço doméstico, criando um contraste entre a polifonia exterior e a calma interior. Ao ligar o rádio o Pedro consegue encontrar um meio termo entre os dois espaços, sendo o compromisso entre eles, o refúgio que constituem aquilo a ele chama ‘lar’. O rádio (não apenas enquanto objeto, mas enquanto meio de difusão de conteúdos), é poderoso na promoção e venda de produtos e, consequentemente, na manipulação de massas (Attali 1985, 108). Uma das indústrias diretamente dependente das estações de rádio é a da música e da venda da chamada música comercial. Nesse sentido, o sucesso das editoras discográficas (medido em

vendas) está dependente das estações de rádio passarem essas músicas e, na mesma medida, o sucesso da estação de rádio (medido em número de ouvintes) está dependente de passarem as músicas que mais vendem (*ibidem*). Este uso diário que o Pedro faz do rádio explica de certa forma, o facto das canções (2017a) serem, numa dimensão sonora, aquilo que mais poder evocativo tem sobre ele.

À noite é o som do frigorífico que constrói este refúgio, mas desta vez através de uma estratégia de afastamento (DeNora, 55). O som do motor do frigorífico (o de casa dele ou de outra casa qualquer), não atingem, por norma, níveis elevados de decibéis, sendo por isso preciso criar um afastamento do mundo exterior para o conseguir ouvir. Quando o consegue fazer, o Pedro diz que “aquele som faz-me sentir em casa, relaxa-me! mesmo quando durmo em casa de amigos ou familiares e se começo a ouvir esse som fico mais à vontade e ajuda-me a dormir...” (*ibidem*)³⁷.

1.3.3.4 Maria Clara “Maria Severa”.

O objeto sonoro que a Ana escolheu como evocativo é o fado (ver anexo 13). Não enquanto género musical ou uma canção específica, mas o fado como uma coisa só, como se todas as canções deste género fossem uma. A Ana enviou um texto onde descreve as associações e recordações absolutamente multissensoriais que este objeto evoca ao qual juntou o link de um vídeo do *youtube*³⁸. O texto (Ana 2017a) fala da sua infância e de como o fado - não enquanto género musical ou uma canção específica, mas o fado como uma coisa só, como se todas as canções deste género fossem uma – lhe trás recordações e a remete para esse tempo sempre que o ouve, apesar de, confessa, não gostar especialmente deste género musical:

Qualquer fado que oiça, remonta a memória à minha infância. Confesso que não aprendi a gostar especificamente deste género musical, pois hoje em dia, não sou apreciadora de fadistas

³⁷ Estes ruídos brancos, como o motor do frigorífico, são um dos sons que, segundo um relatório sobre a vida em casa elaborado pela empresa Ikea, as pessoas de uma forma geral, mais associam a casa, no sentido de lar (Ikea 2016), assunto que explorarei mais a fundo no subcapítulo 2.1.

³⁸ O vídeo é composto de um conjunto de fotografias da fadista Maria Clara, e de discos gravados por ela, enquanto se ouve uma gravação da referida fadista a cantar “Maria Severa” <https://www.youtube.com/watch?v=qMR7rgizVTw>.

atuais/modernos (*ibidem*).

Apesar de a Ana não gostar deste género musical, ele foi uma presença constante na sua infância. Esta presença tem a ver com o facto desta parte da vida dela ter sido passada no bairro da Mouraria em Lisboa, onde vivia a avó (2016; 2016a; 2017; 2017a). Este género musical é hoje importante numa ideia de identidade nacional (Gonçalves 2014) mas os principais episódios da sua história aconteceram na capital, sendo o bairro da Mouraria um dos epicentros, onde existem hoje algumas casas de fado (*idem*; Corte-Real 2015; Nery 2004; Queiroz 2014). Esta fase da sua vida aconteceu numa altura (década de 1980) em que “terá lugar o reconhecimento do lugar central do fado consenso, no quadro do património musical português, assistindo-se a um renovado interesse do mercado pela canção urbana de Lisboa, como o atestam a atenção crescente da indústria discográfica, através, nomeadamente de reedições de registos gravados, a gradual integração do fado nos circuitos dos festejos populares, à escala regional, o aparecimento progressivo de uma nova geração de intérpretes, ou ainda a aproximação ao fado de cantores de outras áreas como José Mário Branco, Sérgio Godinho, António Variações ou Paulo de Carvalho.” (Pereira 2008)³⁹. Todos estes fatores em articulação, fizeram com que no cenário aqui descrito, para a Ana o fado se tivesse transformado num som contínuo, que engloba todas as canções associadas a este género e que preencheu o seu quotidiano infantil, sendo no presente um objeto sonoro com um forte poder evocativo.

Este poder evocativo é, neste caso específico, um bom exemplo de como um objeto sonoro pode trazer até ao sujeito uma memória multissensorial composta de imagens, cheiros, sabores e texturas e como ponto de partida para a recordação das dinâmicas sociais e familiares implicadas no cenário em causa:

Era usual em suas ruas haver rádios direcionados para as janelas ou até mesmo nestas, diversos fados, entoados no ar, não só como alma de bairro mas também, um marco, eterno chamego e quase tributo à “Mãe” Severa. Por becos e ruelas o ar era recheado não só de sons, mas também de cheiros. Desde ao mais agressivo da graxa do Sr. Manel (o sapateiro da Rua) desde ao da fábrica de bolos da mãe do Ricardo (um colega de escola). Sabíamos logo quando eram dez horas... pois diariamente a gaita do amolador fazia questão de brindar a Rua do Benfornoso, bem como a D.

³⁹ Transcrito do artigo “História do Fado”, publicado na página do Museu do Fado em <http://www.museudofado.pt/gca/?id=17>

Rosa, na sua lambreta, logo dava sinal da chegada das couves, hortaliças e afins (2017a).

Apesar da abrangência e do alto poder evocativo deste objeto sonoro ele tem mais efeito em condições especiais:

Para mim, é o som da guitarra e da sinfonia antiga arranhada de um gira-discos, que o torna especial e que facilmente me revejo, a caminhar pela antiga Mouraria. O bairro era de população envelhecida e os jovens que lá residiam eram tal e qual como eu, netos entregues aos cuidados dos avós (2017a).

Os níveis de atenção auditiva e as respostas emocionais a um estímulo dependem de muitos fatores, nomeadamente das tecnologias de difusão (Nowak e Bennet 2014, 9) neste caso o gira-discos. Talvez por isso e para conseguir obter todo o poder evocativo do fado a Ana guarde ainda hoje “o gira-discos do meu pai e a sua coleção de cassetes, biografias de fado e afins...” (2017a).

1.3.4. Sons evocativos.

De acordo com o que a Camila, a Olga, o Pedro e a Ana escreveram e a forma como exploram os sons e como estes lhes despertam o pensamento e os remetem para aspetos do seu quotidiano, através de associações de ideias que surgem a partir destes sons, concluo, que estes sons, assumem na vida destas pessoas o papel de objetos com poder evocativo.

O som do trompete do vizinho da Camila funciona como uma recordação de um sentimento de conquista e de início de uma fase nova da sua vida – sendo por isso um (segundo a classificação de Turkle, que apresentei anteriormente) objeto de transição e passagem⁴⁰.

No caso da Olga, o sino da igreja é o som que a tem acompanhado ao longo da vida, como representante dos vários sinos presentes nos vários locais onde viveu. O sino é obviamente de todas as pessoas que vivem no mesmo local e que têm oportunidade de o ouvir, no entanto o significado que ela lhe dá é só dela, acabando por a ajudar a construir

⁴⁰ *Object of Transition and Passage.*

a sua história pessoal e o seu quotidiano. Tendo em conta o poder evocativo deste som, ele assume o papel de objeto de história e de troca⁴¹, pois não só faz parte e acompanha a sua história pessoal, como vai sendo ‘substituído’ por outros objetos semelhantes, nos vários cenários em que a Olga se coloca.

Não um som específico, mas um conjunto de sons, têm o mesmo papel na vida Pedro. Este conjunto de sons consegue, como o próprio refere, ajudar a “situar e a “fixar” a minha noção de casa, de “ninho”, de “lugar” que é meu” (2017a.). Tal como o Pedro não conseguiu escolher um som, ou um objeto, também a própria Sherry Turkle, quando começa a abordar o assunto dos objetos evocativos, parte da sua experiência pessoal começando por falar, não de um objeto específico, mas de um conjunto de objetos que existiam na casa dos avós:

Each object I found in the closet—every keychain, postcard, unpaired earring, high school textbook with its marginalia, some of it my mother’s, some of it my aunt’s—signaled a new understanding of who they were and what they might be interested in; every photograph of my mother on a date or at a dance became a clue to my possible identity. (Turkle 2007, 3).

Também estes sons do bairro são pontos chave na identidade do Pedro. Apesar de genéricos – “as velhas a conversar, os putos a brincar, pássaros, vento, ao longe carros e música” (2017a) – tem sido uma companhia durante toda a vida, apesar de ele não ter vivido sempre no mesmo sítio. Não são os mesmos carros, as mesmas “velhas a conversar” (*idem*), da mesma forma que o sino da Olga não tem sido sempre o mesmo, mas são os sons que, tanto num caso como noutro, os ajudam a construir o dia-a-dia e a identidade⁴². É curioso constatar também que mesmo quando está fora de casa, o Pedro procura um som, neste caso o do motor do frigorífico, com o qual se identifica e que o ajuda a dormir.

No caso da Ana, o fado assume, enquanto objeto evocativo o papel de objeto de luto e memória⁴³. É este objeto que faz com que se recorde da sua infância, do sítio onde a passou e das pessoas que fizeram parte desse quotidiano. O fado promove na Ana a

⁴¹ *Object of History and Exchange*.

⁴² O papel dos sons e das paisagens sonoras na construção da identidade será mais amplamente explorado no subcapítulo 2.2.

⁴³ *Object of Mourning and Memory*.

construção de uma memória altamente multissensorial relativamente a esse local, ajuda-a a manter essa recordação e a ter consciência de que esse sítio é hoje uma realidade alternativa (Berger e Luckman 1991).

Nestes quatro casos específicos que apresentei, os sons – também eles específicos – são objetos com poder evocativo. Apesar disso, esse poder não é óbvio. Muitos dos sons estão de tal forma enraizados no quotidiano que passam despercebidos ou fazem parte de uma memória que, quase sempre, é primeiro visual (Chion 2008; Pink 2009). Nesse sentido, quando os participantes foram incentivados a pensar sobre um som que é ou foi parte do seu quotidiano, conseguem desfamiliarizá-lo, trazer até si sentimentos e emoções que surgem através do pensamento sobre esse som e torná-lo num objeto evocativo de lugares, sentimentos, pessoas, estados de espírito e de outros sons e outras sensações como cheiros, imagens e até sensações táteis.

Enquanto o sintetizador de Trevor Pinch pode ser guardado numa garagem podendo recorrer a ele sempre que quiser, ou o computador de Annalee Newitz que vai sendo mantido através da inserção de novos componentes para que continue a fazer parte da sua vida (Turkle 2007), as paisagens sonoras não têm características que permitam este tipo de manutenção. Se uma canção, como DeNora (2004) tão bem nos explica, tem também este poder evocativo e, por haver um registo áudio, pode ser ouvida vezes sem conta, a audição de outros sons, como o motor do frigorífico do Pedro, ou o trompete do vizinho da Camila, não depende só da vontade deles os ouvirem para que isso aconteça. Ao contrário de uma canção, estes sons, a não ser que eles tenham tido a iniciativa de os gravar, não podem ser ouvidos a qualquer hora nem em qualquer lugar.

A minha proposta é, tendo em conta que os sons da paisagem sonora individual de cada pessoa têm um poder evocativo, que estes possam ser gravados, manipulados e transformados em objetos aos quais - sem que percam o poder evocativo que os define - se possa recorrer sempre que se quiser, sendo a vontade individual (e um aparelho de reprodução sonora) o único fator envolvido na audição desses sons.

2. Os sons e a construção do lar.

Em casa não é apenas um lugar. É um sentimento. Como estar no sítio mais confortável do universo. Por isso, para nós, compreender a vida das pessoas em casa é o começo mais natural. Todos os anos visitamos casas em todo o mundo, para descobrir com que sonham as pessoas. Depois, alinhamos as suas necessidades com a capacidade dos nossos fornecedores, para criarmos novas soluções que, esperamos, irão tornar o dia a dia um pouco melhor. (Ikea 2013).

Ao longo deste capítulo irei abordar questões associadas à construção da ideia de lar e da importância dos sons nesse processo. Em primeiro lugar vou discutir o conceito de conforto e a forma como este foi contruído, estando associado a uma série de produtos que preenchem as necessidades e aspirações individuais, moldadas muitas vezes por empresas e ‘ditadores de estilo de vida’ que definem o que é confortável e é essencial à sensação de felicidade. Essas sensações de conforto e felicidade estão associadas a processos de identificação e de gestão da identidade, motivo pelo qual vou depois abordar o papel que as paisagens sonoras diárias têm na construção da história e identidade individuais, para depois explicar e analisar como os participantes da investigação as manipulam para moldar o ambiente sonoro de acordo com as suas necessidades e com a sua ideia de conforto e de lar, para a construção do quotidiano.

2.1 O conforto do lar.

O conceito de conforto tem variantes que dependem das coisas que cada um privilegia. Aplica-se este conceito a várias áreas do quotidiano sendo que a própria palavra pode ser usada em várias situações com significados mais ou menos distintos (Rybczynski *in* Briganti e Mezei 2012, 88). Neste caso concreto interessa o espaço doméstico, em relação ao qual, só no século XVIII a palavra conforto surge associada como uma sensação de bem-estar que resulta da relação com objetos, pessoas e/ou situações (*idem*, 89). Na vida diária doméstica recorremos a dispositivos e/ou provocamos situações que, ao combaterem uma sensação de mau estar, nos fazem sentir confortáveis: quando sentimos calor ligamos uma ventoinha; quando sentimos frio, tapamo-nos com um cobertor; quando nos sentimos sujos tomamos banho; quando sentimos a falta de alguém fazemos um telefonema; quando nos dói a cabeça tomamos um comprimido. Estes são exemplos de obtenção imediata da sensação de conforto, em que sensações desagradáveis são dissipadas apenas com recurso a um elemento. Quando essa sensação

desagradável desaparece sentimos conforto e uma felicidade momentânea. Para isso, apetrechamos as nossas casas uma infinidade de itens que consideramos importantes para combater todas as sensações desagradáveis que possamos sentir. No entanto, nem sempre a sensação de conforto e de consequentemente felicidade são tão instantâneas como nos exemplos que referi. Às vezes é necessária uma conjugação entre um conjunto de fatores que dão sentido ao quotidiano e constroem o lar como o local onde sentimos conforto e felicidade (Bottom 2009).

Para perceber aquilo que hoje é entendido como conforto é necessário abordar a história deste conceito, quando associada ao espaço doméstico. Sobre este assunto é importante a obra de Jean Fourastié – *A História do conforto* (1978) - economista francês do século XX, que aborda o assunto no âmbito das artes domésticas e numa perspectiva de economia de tempo e de esforço por parte, principalmente, da dona de casa que, na sociedade analisada por Fourastié, era ainda vista como a gestora do lar e a responsável pelas tarefas domésticas. Apesar de esta obra ter sido escrita há 40 anos, é importante para perceber a forma como ainda hoje construímos o conforto do lar. Com o mesmo propósito, considero também importante a abordagem de Joan DeJean – *O século do conforto* (2012) – que explica como algumas modificações ocorridas no final do século XVII e o início de século XVIII, na forma como o espaço doméstico era vivido, foram importantes para a maneira como hoje o configuramos e porque recorremos a objetos e peças de mobiliário que consideramos como proporcionadores de conforto.

2.1.1 A história do conforto.

Sobre a história do conforto Jean Fourastié refere que “[...] compreende o estudo de todas as técnicas que, no quadro do lar, permitem manter a vida física e alimentar a vida intelectual.” (1978, 7), sendo o conforto “[...]um momento considerado ele próprio como uma modalidade de repouso e de preguiça, tende a ser considerado como factor de acção, evitando a dissipação estéril das forças físicas e das actividades subalternas, mas favorecendo por isso mesmo uma actividade máxima das faculdades propriamente humanas.” (1978, 9). Fourastié associa o conforto às artes domésticas, considerando-as próximas das artes plásticas e das ciências psicológicas por alimentarem a vida intelectual e satisfazerem as necessidades estéticas e psíquicas do ser humano. Assim, a história do conforto é um bom contributo para o estudo da evolução do comportamento humano na vida privada, social e profissional, permitindo reconhecer “[...os factores que a

humanidade julgou sucessivamente preponderantes para o pleno desenvolvimento da personalidade.” (1978, 9).⁴⁴

Joan DeJean (2012) defende a ideia de que o lar moderno emerge em 1670, em Paris concretamente. Refere-se ao período 1670-1765 como o século do conforto, por considerar ter sido nesta altura que se projetou o modo de vida que temos ainda hoje, tendo acontecido uma reinvenção da vida doméstica e a construção de um ideal de vida voltado para o conforto. Até 1670, descreve DeJean (*idem*), os móveis apenas eram usados pelas pessoas ricas e influentes, tal como as fachadas dos edifícios e a dimensão dos espaços interiores, como sinal de estatuto social, no sentido daquilo a que Bourdieu (1994) chamou de distinção. DeJean refere que:

[...] o principal papel da arquitetura para aqueles que podiam pagar um projeto para suas casas era demonstrar sua posição. Ninguém levava em consideração como a vida diária se desenrolaria por trás das fachadas imponentes. Arquitetos praticamente não davam importância a aspectos práticos como iluminação, aquecimento e espaço de armazenamento. Ninguém jamais havia pensado no posicionamento e nos propósitos específicos dos móveis, como, por exemplo, uma mesa de cabeceira perto de uma cama. E de assentos sanitários a poltronas, todos os lugares para se sentar eram feitos de madeira nua e dura, com no máximo uma almofada removível ou uma fina capa de tecido ou tapeçaria para acolchoar. Nada nas residências era planejado para ser conveniente ou proporcionar conforto. (*idem*, 12).

Até à época retratada pela autora, os móveis eram construídos para que os habitantes do espaço mantivessem uma postura ereta de acordo com a etiqueta e o protocolo em vigor. Dessas regras sociais também faziam parte roupas que hoje consideramos demasiado formais e muito elaboradas, sendo o espartilho feminino, segundo DeJean, um dos símbolos dessa formalidade e rigidez. Esta formalidade estava bastante presente no palácio de Versalhes, onde precisamente se dá uma mudança de mentalidade entre os membros da realeza que começam a promover um estilo de vida baseado no conforto associado à informalidade e à privacidade, passando estes a ser uma

⁴⁴ Fourastié (1978) divide a história do conforto em três períodos: *Período Tradicional* – até por volta de 1500 quando o uso do vidro se começou a expandir; *Período Transitório* – período lento para a esfera doméstica com uma evolução pouco importante para humanidade, que só muda com o aparecimento da eletricidade; *Civilização de 1980* – período futuro com relativa estabilidade das normas humanas do conforto, sob as quais se orienta o mundo atual.

‘necessidade’, que começa a passar para o resto da sociedade. A autora refere que “O conforto moderno foi inventado por arquitetos e desenhistas visionários, além de alguns dos artífices mais brilhantes de todos os tempos” (*idem*, 15). Não obstante a inovação presente nos projetos de arquitetura e na construção de novas peças de mobiliário, o seu sucesso e infiltração na sociedade só foi possível devido a investidores com poder de compra que adquiriam estes bens e propriedades como forma de distinção social. (*ibidem*)⁴⁵. As peças de mobiliário começam a ser assunto em cartas, diários e jornais e a forma como as pessoas interagem com o mobiliário começa a ser retratado por artistas plásticos. Entre 1685 e 1710 surge o sofá, que a autora considera uma das peças de mobiliário mais importantes da casa dos nossos dias e refere-se a ele dizendo que é “[...] o tipo de assento que condicionou as nossas posturas mais básicas [...]” (DeJean 2012, 11).

A arquitetura dos espaços também não previa a privacidade nem o conforto. Na segunda metade do século XVII começa a difundir-se a ideia de que atividades como dormir, tomar banho ou usar a casa de banho devem ser feitas em privado, dando origem a novos espaços físicos próprios para essas atividades. Existe bastante documentação relativa ao início do século XVIII, não só sobre espaços públicos, mas também sobre espaços privados. A arquitetura residencial começa a ter, realmente, importância:

Pela primeira vez, os mais influentes arquitetos pararam de se concentrar em fachadas imponentes, na grandiosidade externa das construções e em deslumbrantes ambientes para recepções. O foco passou a ser a arquitetura de interiores, ambiente onde se vivia o cotidiano, além de esplendores que raramente seriam vistos por quem não fosse da família. [...] Pela primeira vez, as necessidades particulares se tornaram prioridade para os projetistas, que passaram a desenhar as casas em torno das demandas da vida familiar, do descanso e da amizade. [...] No século XVIII designers – e havia muitos excelentes no período que ficou conhecido como a era de ouro do design de móveis –

⁴⁵ “O crédito por sua invenção também é dos clientes extremamente ricos e exigentes, provavelmente a primeira clientela de fato socialmente diversificada da arquitetura: os aristocratas (em especial jovens da realeza, tanto homens quanto mulheres) e as amantes dos reis, mas também financistas ricos, pessoas que começavam a investir em móveis e até uma ou duas atrizes famosas. (Nunca antes tantas mulheres haviam sido clientes em grandes projetos arquitetônicos, e elas também merecem o crédito por muitos aspectos cruciais da definição atual de conforto). Pessoas que numa época anterior talvez não se conhecessem e que certamente não morariam nos bairros mais exclusivos fizeram das propriedades de luxo o que ainda são: algo que faz pessoas de todo o mundo sonharem alto. Eram clientes que todo o arquiteto gostaria de ter, indivíduos dispostos a bancar novas tecnologias, a pagar pelo que hoje chamamos de móveis sob medida e a testar disposições internas e plantas baixas radicalmente novas em seus imóveis.” (DeJean 2012, 15).

começaram a imaginar as vidas dos seus clientes e a inventar objetos que se adequassem a suas necessidades. Os arquitetos começaram a desenhar peças especialmente planejadas para combinar com os elementos decorativos e o desenho de um determinado cômodo. (DeJean 2012, 19-20).

O conceito de vida privada adquire o significado moderno por volta de 1730. E em 1776 é usada pela primeira vez a palavra personalidade, sobre o que DeJean refere “[...] que com a nova arquitetura, os novos móveis e as novas roupas do século do conforto, as pessoas podiam explorar seu interior e se conhecer como nunca antes, e também fazer com que os outros conhecessem a combinação de traços e qualidades que faziam delas indivíduos.” (2012, 31).

Este novo conceito de conforto veio também redefinir o conceito de luxo, que deixou de ser “gastar apenas por gastar, criar em torno de uma pessoa ou de uma casa uma aura de esplendor imponente que alardeava a alta posição social daquele indivíduo para o mundo.” (DeJean 2012, 28) e passou a ser o “[...] gasto para tornar a vida diária mais prazerosa e agradável. O conforto se tornara o grande luxo.” (*idem*).

Esta ideia de conforto no sentido que lhe atribuímos atualmente, no espaço ocidental e subordinado a uma economia capitalista, começou-se a construir no século XVII e tornou-se hoje, citando Gille Lipovetsky, “uma preocupação cada vez mais importante, presente em todo o corpo social, um objecto de consumo de massa destinado a uma renovação periódica, bem como uma imagem paradigmática da felicidade individualista em massa.” (2006,187). O conforto tornou-se assim uma necessidade básica e essencial, sendo que a ideia de felicidade está dependente de coisas como um sofá ‘confortável’ que tem também de obedecer a uma série de padrões estéticos definidos por uma sociedade que o autor chama de hiperconsumista e que se centra na acumulação de bens, numa busca incessante dessa felicidade que apenas pode ser preenchida com bens proporcionadores de conforto e bem-estar imediatos e instantâneos (Lipovetsky 2006). Alain de Botton partilha deste ponto de vista e associa este recurso constante a bens materiais, mais concretamente em relação a objetos de decoração e construção de uma casa, a uma procura da identidade e do “verdadeiro Eu.” (2009, 117). Assim, consideramos lar qualquer espaço que vá ao encontro daquilo que acreditamos ser a nossa verdadeira identidade e que conseqüentemente nos proporcione essa sensação de bem-estar, conforto e felicidade (Botton 2009).

2.1.2 Conforto e vida privada em Portugal.

Em Portugal, já no século XX, muitas das coisas que hoje consideramos como básicas, essenciais e imprescindíveis ao conforto e à felicidade eram consideradas um luxo, a que apenas uma pequena fração da sociedade tinha acesso (Accioaiuoli 2015, 615). Segundo Sandra Marques Pereira (2015) em 1960, em Portugal, no meio rural apenas uma pequena percentagem das casas tinha acesso a eletricidade, água corrente e casa de banho, enquanto no meio urbano a percentagem de habitações com acesso a esses serviços e bens era bastante superior. Mesmo no meio urbano, essas diferenças eram visíveis quando se comparava Lisboa com outras cidades. Também a configuração do espaço era diferente, de acordo com as dinâmicas sociais: no meio rural a vida era centrada no trabalho, sem espaço para o lazer sendo o espaço da casa um reflexo disso, construída em função da atividade agrícola; no meio urbano a principal forma de habitação era o apartamento onde é notório o investimento no conforto e na privacidade dos espaços domésticos. Estas diferenças fazem com que as cidades, nas décadas de 1950 e 1960, representassem uma forma de vida melhor, o que levou a que muita gente a procurasse em Lisboa, acabando, no entanto, por habitar naqueles que ficaram conhecidos como os ‘bairros de lata’ constituídos apenas por barracas. As mulheres, por trabalharem como empregadas domésticas, e as crianças, por frequentarem a escola, são as primeiras a fazer a ‘ponte’ entre os ‘bairros de lata’ e o mundo ‘desenvolvido’. Começam-se a fazer melhoramentos nas barracas, em espaço e em condições de habitabilidade, bem como em proporcionar privacidade e fazer a distinção entre o espaço público e o espaço privado. Estes melhoramentos “abrem caminho à, ainda limitada, privatização da vida familiar: em relação ao exterior e, não menos importante, dentro de si própria.” (Pereira 2015, 23). É apenas na década de 1990 que se dá a erradicação mais expressiva dos ‘bairros de lata’, no entanto, a seguir à revolução de 25 de abril de 1974 é muito frequente viver num quarto alugado com serventia da cozinha e da casa de banho, sendo esta prática usada por pessoas de vários quadrantes:

Muitos seriam casais em princípio de vida e outros isolados: homens, mas também mulheres, da *ex-criada de servir* que o casamento com um embarcado promoveu a *empregada doméstica* à jovem professora primária do interior. Numa sociedade ainda muito conservadora, imagine-se o que seria para uma mulher sozinha viver na casa de uma viúva ciosa da *moral e dos bons costumes*, que, para além do mais, se sentia profundamente só. Para o bem e para o mal, esta senhoria não

era apenas uma senhoria: era uma companhia relativamente agradável nos momentos de maior solidão, mas também a vigilante tutelar de uma *casa de respeito*. (*idem*, 25).

A primeira experiência de ‘modernidade’, por se aproximar mais daquilo que existe atualmente, acontece na década de 1950 com a construção do bairro de Alvalade e atinge a plenitude na década de 1960 com a construção do bairro de Olivais Norte. Se a antiga arquitetura era usada para “[...] clarificar hierarquias e não para simplificar, enfim, para dar forma espacial a uma vida privada erguida sobre o valor da labuta doméstica gerida por essa incansável dona de casa e mãe de família.” (*idem*, 26) as ‘casas modernas’ são pensadas com outro propósito:

A casa moderna encurta distâncias. Distâncias na família burguesa, entre marido e mulher, entre pais e filhos, entre quem serve e quem é servido, entre residentes e visitantes. Distâncias na sociedade, entre ricos e pobres. Simplifica a casa burguesa e aumenta, especializando e qualificando, a casa das massas. (*idem*, 27).

A revolução de 1974, rejeita qualquer ideia de luxo e ainda durante a década de 1980, qualquer sinal do mesmo é considerado uma heresia. Em 1979 aparece o primeiro anúncio à zona de Telheiras que oferecia casas baratas, boa localização e um modelo urbanístico que era uma reinvenção dos ditos ‘bairros modernos’, que apostava num sítio para viver e não apenas para habitar. A família democratiza-se e as diferenças entre o papel do marido e da mulher começam a ser cada vez menores, caminhando a família atual, segundo Sandra Marques Pereira, para uma ideia de felicidade que é centrada em valores como a autonomia e realização pessoal de cada um dos membros (Pereira 2015).

Também em termos estéticos as casas foram sofrendo transformações, conforme as ‘modas’. Na década de 1970 predomina a ‘moda’ do sintético⁴⁶: alumínio, papel de parede, alcatifa, cadeiras e mesas de plástico, *tupperware*, sofá de napa. Na década de 1980 multiplicam-se as divisões e as fachadas e telhados ganham mais pormenores e adornos. Dá-se cada vez mais importância a uma estética credenciada (Ex: casa tipo Siza Vieira) e a estética e a unicidade são tidas como uma das mais importantes fontes de distinção. Na década de 1990 surge um estilo de vida que assenta no valor simbólico dos

⁴⁶ Relativa a materiais sintéticos.

objetos levando a diversificação da oferta imobiliária de acordo com a identidade do possível comprador. Há uma extensão para o universo da casa da ideia de estilo de vida. (*idem*). Esta ideia remete para o conceito, que já explorei, do lar como um lugar construído através de elementos que acreditamos espelhar a nossa identidade (Bottom 2009). Esta busca por um lar que espelhe a identidade leva a que muitas famílias adquiram casa própria. No entanto esta ‘casa própria’ é uma expressão que nem sempre corresponde à realidade visto que muitas destas aquisições são feitas a partir de empréstimos bancários que são pagos durante toda a vida (Acciaiuoli 2015, 637-638). Apesar destas ‘facilidades de aquisição’, muitos lisboetas vivem ainda em apartamentos arrendados muitos deles em edifícios degradados (*idem*, 672-673), o que faz com que seja ainda mais recorrente o uso de objetos de decoração e mobiliário para contruir um lar que vá ao encontro das aspirações individuais e familiares de conforto e felicidade.

Nos autores que acabei de abordar não é feita referência ao som enquanto elemento proporcionador e criador de conforto. Apesar de não ser totalmente ignorado (como descreverei mais à frente) os elementos sonoros, não são tidos em conta pelos autores que se têm dedicado à teorização do lar do e do conforto.

2.1.3 Conforto e estilo de vida vindos do norte da Europa.

Conforme descrevi, são várias as influências que recebemos e que contribuem para a construção que fazemos de conforto, nomeadamente deste quando associado à vida doméstica e ao quotidiano. Essas influências vêm de várias empresas, pessoas e filosofias que encaramos como sendo a certa e que escolhemos para reger as nossas vidas diárias e construir a nossa casa (Bottom 2009). Vou a seguir analisar alguns aspetos relativos à empresa Ikea e ao conceito de *hygge*, para depois, na última componente desta secção (2.1.4 Os sons do conforto), articular as ideias que propõem com o conceito de conforto que tenho vindo a explorar e como o som está, ou não, incluído nessa ideia e contribuí, ou não, para essa construção. A escolha, tanto do Ikea, como do conceito de *hygge* deve-se à influência que têm tido na sociedade, nomeadamente no contexto português, conforme explico a seguir.

2.1.3.1 O Ikea.

O Conceito IKEA começa com a ideia de oferecer uma gama de produtos de decoração, que sejam acessíveis à maioria das pessoas e não apenas a algumas. É alcançado combinando função, qualidade, design e valor - sempre com a sustentabilidade em mente. O Conceito IKEA existe em todas as áreas da nossa empresa, desde o design, fornecimento, embalagens e distribuição pelo nosso modelo de negócio. O nosso objetivo é ajudar mais pessoas a viverem uma vida melhor nas suas casas.(Ikea 2013b).

Assim é descrito, na versão portuguesa do site da empresa sueca de mobiliário e decoração, que existe em Portugal desde 2004, os objetivos que tem enquanto empresa. O Ikea vende, portanto tudo o que poderá tornar as nossas vidas mais fáceis sendo essa (segundo DeJean e como já referi) a definição de conforto e deste enquanto luxo (DeJean 2012, 28). Aliás, é mencionado no já referido site “Somos uma empresa orientada por valores e apaixonada pela vida em casa. Todos os produtos que criamos visam melhorar o dia a dia em casa.” (Ikea 2013a). Desde que chegou a Portugal, o Ikea democratizou o acesso à decoração, ao estilo e ao ‘bom gosto’, oferecendo moveis práticos, baratos, versáteis e fáceis de montar, acessíveis a qualquer um. É curioso ver que muitas outras empresas (portuguesas e não só) começaram a construir moveis segundo os padrões, estéticos e utilitários, definidos pelo Ikea.

Relativamente a esta empresa, apesar de ainda não haver muitos estudos, nomeadamente no campo da sociologia, sobre os impactos desta empresa na forma como construímos o quotidiano, eles são evidentes, como os exemplos que a seguir descrevo demonstram. Na rede social *facebook*, existem vários grupos dedicados a esta empresa. A título de exemplo, e no contexto português, existe o grupo “Bazar Ikea: Eu quero”⁴⁷ que se dedica única e exclusivamente à troca/venda/compra de artigos do Ikea. Qualquer pessoa, depois de ser membro do grupo, pode vender um artigo do Ikea que já não precise, ou comprar um artigo que necessite, em segunda mão e por um preço mais baixo do que o praticado na loja. Este grupo tem, neste momento, 98 498 membros. Com menos membros (17 241) e com uma finalidade diferente, existe o grupo “Refresh Ikea”⁴⁸. Neste grupo as pessoas partilham a forma como renovaram uma determinada divisão da casa,

⁴⁷ <https://www.facebook.com/groups/bazarikea/>

⁴⁸ <https://www.facebook.com/groups/RefreshIKEA/>

fazendo uso dos artigos desta cadeia de lojas ou ainda a forma como deram novos usos a artigos que tinham originalmente outro fim. No mesmo sentido existe a página “Ikea Hackers”⁴⁹, onde são dadas precisamente ideias de novos usos para artigos com outros propósitos. No *facebook* esta página, com uma dimensão global, tem 377 620 de gostos. Além de uma página no *facebook*, tem também uma página na internet⁵⁰ e uma aplicação para telemóvel. Fora do âmbito da rede e no contexto televisivo existe na SIC o programa “E agora o que é que eu faço”⁵¹, onde arquitetos e decoradores de interiores remodelam uma divisão de uma casa de um núcleo familiar, maioritariamente com recurso e produtos comercializados pelo Ikea, que é o principal patrocinador do programa.

Além desta infiltração nos meios de comunicação a empresa disponibiliza vários relatórios, resultados de estudos que faz, que não só servem de base para a conceber os seus produtos e estratégias de marketing, como servem para demonstrar a preocupação da empresa com o consumidor. Quando da abertura da loja em Loulé a empresa fez o relatório “A vida em casa no Algarve”, no sentido de promover a diferença desta região em relação ao resto do país e ao mesmo tempo criar proximidade com os futuros consumidores (Godinho 2017). No ano de 2015, como forma de promoção de artigos para o exterior, a empresa recorre ao facto de em Portugal haver muitas varandas e marquises e usa isso para a sua publicidade fazendo pequenos filmes de remodelações de varandas, conforme acontece nos programas de remodelações, apelando assim ao consumo de produtos para espaços que muitas vezes não estão apetrechados com qualquer objeto de decoração (Fernandes 2016, 80-88).

Em 2016 a empresa lançou o relatório *O que faz de uma casa, uma casa?* (Ikea 2016a) onde a vida em casa é explorada segundo quatro dimensões: “o nosso espaço, as nossas coisas, as nossas relações e o nosso bairro.” (*idem*) que interessam aqui explorar.

Relativamente ao espaço é referido no relatório que “não é apenas uma estrutura física - é também uma experiência sensorial. Os nossos sentidos são importantes blocos de construção para a forma como percebemos o que nos rodeia: uma espécie de quarta dimensão para além da física.” (*idem*). Esta ênfase dada aos sentidos vem ao encontro das questões que introduzi, até ao momento, neste trabalho.

⁴⁹ <https://www.facebook.com/IkeaHackers/>

⁵⁰ <http://www.ikeahackers.net/>

⁵¹ <http://sicmulher.sapo.pt/programas/e-agora-o-que-e-que-eu-faco->

No que diz respeito ao domínio do relatório *As nossas coisas* é dito que “[...]as coisas são muito mais do que objetos. As coisas ajudam-nos a fazer, a experimentar, a viver. E também têm um grande impacto na forma como sentimos em nossas casas, como nos sentimos em relação às nossas casas e como criamos significado nas nossas vidas em casa.” (Ikea 2016a). Neste âmbito, remeto de novo às questões relacionadas com os objetos evocativos, que apresentei no subcapítulo 1.3 (Turkle 2007).

As nossas relações, outra das componentes do mesmo relatório, aborda como estas são importantes e essenciais, sendo que durante o estudo os inquiridos referiram que “a casa é onde mantêm as suas relações mais importantes. Os que estão satisfeitos com as suas relações em casa também se sentem mais felizes e mais satisfeitos com a vida em geral. E talvez não surpreenda que também sejam os que se sentem melhor nas suas casas.” (Ikea 2016a).

Na última componente do relatório, *O nosso bairro*, é de referir que 37% dos Lisboaetas consideram o bairro onde vivem como parte da sua casa (Ikea 2016a), o que no âmbito deste trabalho é sobejamente importante, visto que muitas vezes os sons que em casa compõem o ambiente sonoro, são produzidos precisamente nesse exterior que é uma extensão da nossa casa, chamada bairro.

Sobre a forma como esta empresa aborda as questões sonoras falarei no subcapítulo 2.1.4.

2.1.3.2 O hygge.

Segundo o *World Happiness Report 2017*, no ranking dos países mais felizes do mundo, os primeiros lugares são ocupados por países do norte da Europa (Helliwell, Huang e Wan 2017). É precisamente desses países, mais concretamente da Dinamarca, que surge um conceito que articula a felicidade com o conforto que se chama *hygge*. Sobre este conceito Meik Wiking (2017), Presidente do Happiness Research Institute, explica que a palavra, não tem uma tradução literal para as outras línguas, mas significa bem-estar e existe tanto na forma verbal como adjetival e pode ser indicador de desempenho em ocasiões sociais como também se pode aplicar a espaços físicos, alguns mais privados como a nossa casa, ou espaços públicos como cafés e restaurantes.

Em *O livro do hygge – O segredo para ser feliz* (*idem*, 111-139) é apresentado o que é necessário para que a uma casa seja *hygge*. A casa é referida como ponto central da

vida social dinamarquesa e por isso, os dinamarqueses aplicam bastante do seu tempo, esforço e dinheiro a transformar a sua casa num local mais confortável ou mais *hygge*. São apontadas, neste âmbito as dez coisas essenciais numa casa: um *hygge*krog - “[...] um recanto, um nicho. O sítio onde adoramos aninhar-nos com uma manta, um livro e um chá.” (*idem*, 118); uma lareira; velas; coisas de madeira - “O aroma da lenha a arder na lareira, ou até de um fósforo, a sensação tátil de uma escrivaninha de madeira, o rangido suave do soalho quando o pisamos para nos irmos sentar na cadeira de madeira à janela.” (*idem*, 122); natureza – “Folhas, bolotas, gravetos, peles de animais... Em suma, queremos pensar: que mobília teria um esquilo viquingue na sala de estar?” (*idem*, 123); livros; cerâmica; sensação tátil – “[...] um interior *hyggelig* não trata apenas do *aspeto* das coisas, mas também da sensação que as coisas nos dão.” (*idem*, 128); *vintage* – “[...] o facto de todas as peças terem história aumenta o interesse e o fator *hygge*.” (*ibidem*); mantas e almofadas. Este estilo de vida vem, de certo modo, contrapor a ideia de Lipovetsky (2006) da sociedade de hiperconsumo, uma vez que são apresentadas formas relativamente simples para, segundo este conceito, se atingir a felicidade, sem recorrer a bens materiais de elevado valor económico.

Não obstante estes aspetos mais físicos relacionados com a casa, são apresentadas as cinco dimensões do *hygge*, que correspondem aos cinco sentidos e que no âmbito deste trabalho são amplamente importantes (Wiking 2017, 257-267). Além dos cinco sentidos é apresentado um ‘sexto’ que se caracteriza por uma sensação de segurança: “O *hygge* implica sentir segurança. Por conseguinte, o *hygge* é indicador de que confiamos nas pessoas com quem estamos e no sítio onde estamos. [...] Então podemos saborear, ouvir, cheirar, tocar e ver o *hygge*.” (*idem*, 266).

2.1.4 Os sons do conforto.

Após este mapeamento e genealogia do conforto, é importante perceber em que medida o som é um elemento presente nessa construção, apesar de, como já referi, ser um elemento que muitas vezes não é tido em conta.

Partindo da ideia de um quotidiano multissensorial, já explorada, também os sons como elementos que constroem os vários cenários do espaço doméstico serão um dos fatores a contribuir para o conforto e a felicidade. Jean Fourastié refere que:

A luz e a harmonia das cores são necessários aos trabalhos usuais da vida familiar e favoráveis à vida intelectual; mas outro factor existe ainda mais precioso; o silêncio. O barulho é talvez a coisa mais nociva da vida urbana: impede o sono ou reduz a sua eficácia, aumenta a fadiga nervosa, diminui o rendimento. Em certos homens o barulho provoca uma vida de sofrimento e paralisa o pensamento criativo (1978, 47).

Para Fourastié o silêncio é, em termos sonoros, o fator mais importante para a sensação de conforto que sentimos em casa. Considera que o pouco respeito dos vizinhos em termos sonoros e os aparelhos que são responsáveis por outros fatores de conforto como a luz e o calor são um problema do ponto de vista sonoro. Para o autor os isolamentos sónico e térmico são fundamentais para o conforto e reforça a importância do isolamento sonoro dizendo que juntamente com a iluminação adequada proporcionam ao habitante urbano a “luz e o silêncio do campo” (*ibidem*).

Também Brandon LaBelle, sobre a forma como os elementos sonoros constroem o quotidiano e o lar, refere o silêncio como um fator importante. O autor também não considera o silêncio absoluto, mas sim a ausência de ruído, considerando este como um som que está num sítio onde não devia estar e que, como tal, tira o sentido de lugar ao sítio onde ocorre (LaBelle 2010, 47). O autor também vê o lar como um lugar onde tudo têm um sítio próprio e que lhe dá sentido, sendo que o som, ao assumir-se ruído, cria uma disrupção entre o conforto e o lar, criando desconforto. Na maioria das vezes estes ruídos vêm de aparelhos e de atividades domésticas dos vizinhos, o que faz com que as dinâmicas familiares e quotidianas das pessoas com quem partilhamos o prédio, a rua e até o bairro sejam também elas parte das nossas dinâmicas domésticas diárias. É por isso bastante importante poder controlar a paisagem sonora doméstica (*idem*, 52-53).

No relatório elaborado pela empresa Ikea (2016) considera-se também que para quem habita numa cidade a densidade sonora pode ser de facto um problema e é referido que, além de muitas vezes nos impossibilitar de dormir, pode ser nocivo para o nosso bem-estar, remetendo para questões sobre a lei do ruído⁵² que considera que o barulho é incomodativo sempre que mascara uma informação desejada, dificultando a sua comunicação e/ou entendimento; lhe estão associadas circunstâncias desagradáveis; é muito forte ou incompreensível; ou fornece muitas informações inúteis, podendo, por exemplo, criar situações de perda de vigilância (Valadas e Leite 2004, 14). Para combater

⁵² https://www.apambiente.pt/_zdata/DAR/Ruido/o_rudo_e_a_cidade.pdf

essa densidade sonora é sugerido no relatório elaborado pela empresa Ikea (2016) que bloquear os sons que nos incomodam com um som básico e repetitivo, vulgarmente conhecido ruído branco, pode ser uma solução e são dados exemplos de objetos que temos em casa e que podem ser usados para produzir esse ruído: ventilador, ar condicionado ou um desumidificador. Estes sons são considerados como os sons que nos transmitem a sensação de ‘estar em casa’ e acrescenta-se ainda que “Considering the possible health effects it might bring, maybe that dishwasher humming isn’t so bad after all.” (Ikea 2016, 18). Além deste ruído branco, são associados ao lar todos os sons do quotidiano, especialmente vozes de entes queridos, no entanto a música aparece como o principal som usado para construir essa sensação de conforto inerente ao lar:

When we asked people what sound they associate with their homes, most people mentioned everyday sounds like those of voices or children playing. But to many, it’s the music that makes it home. 59% of the respondents in our survey play music to get a homey feeling. (Ikea 2016, 18).

O conceito *hygge* também considera a ausência de som como fator importante na sensação de bem-estar e na construção do conforto, no entanto essa ausência de som é importante por permitir ouvir “barulhinhos como, por exemplo, pingos de chuva a cair no telhado, o vento a soprar lá fora, as árvores a adejarem na brisa, as tábuas que rangem debaixo dos nossos pés. Do mesmo modo, os sons de alguém a desenhar, cozinhar ou tricotar podem ser *hygge*. Qualquer som de um ambiente seguro pode ser uma banda sonora *hygge*.” (Wiking 2017, 260).

Todos estes elementos sonoros que foram descritos (Fourastié 1978; Ikea 2016; LaBelle 2010; Wiking 2017) - ruído branco, vozes de familiares, música, pingos da chuva, vento, sons de atividades domésticas e lúdicas, o silêncio - vão ao encontro, não só dos sons que os participantes desta investigação elegeram como o som que mais gostam (subcapítulo 1.3.3), como também dos sons que no inquérito inicial e exploratório desta investigação que apliquei através do *facebook*, os inquiridos elegeram como o som que lhe causa a sensação de conforto e os recorda de casa (anexo 22). Nesse sentido vem também reforçar a ideia, que venho a defender, de que os sons se tornam importantes na vida de cada um e na construção individual que se faz do quotidiano e do lar devido ao seu poder evocativo e ao facto de nos transportarem para um cenário multissensorial, onde a experiência foi significado de conforto e de felicidade.

Quando falamos da construção do lar e do conforto, são vários os fatores a ter em consideração. A arquitetura, o espaço, as relações, os objetos e os sentidos condicionam a forma como nos sentimos. É essa forma como nos sentimos a que chamamos conforto e que nos vai permitir chamar a determinada casa um lar, estando quase sempre associado a uma sensação de segurança e a uma questão de identificação. Os sons, tal como todos os outros fatores, são também importantes na construção da sensação de segurança, de identidade, de conforto e de lar. Da mesma forma que compramos sofás novos para que a experiência de sentar seja mais agradável, aparelhos que nos ajudam nas tarefas domésticas, objetos de decoração que embelezam o espaço e com os quais acreditamos identificarmo-nos, acredito que também manipulamos, umas vezes mais conscientemente do que outras, os sons das nossas paisagens sonoras domésticas quando se trata de construirmos o conforto, o lar e o nosso quotidiano. Controlar o som é uma forma de poder (Attali 2015; LaBelle 2010).⁵³ Escolhemos os materiais para construir o nosso quotidiano e o nosso lar, porque acreditamos que são eles que revelam a nossa verdadeira identidade (Botton 2009, 117). Por esse motivo, vou a seguir abordar o conceito de identidade, para depois, com base nas teorias de DeNora (2004) - sobre a forma como a música colabora na construção do eu - explorar como as paisagens sonoras domésticas foram e são um elemento na construção da história individual e identidade dos participantes da investigação.

2.2 As paisagens sonoras domésticas na construção da identidade.

2.2.1 O conceito de identidade.

Definir o conceito de ‘identidade’ é um caminho com várias ramificações que não podem deixar de ser percorridas. A identidade não é única, estável, estática, mas sim múltipla, maleável, abalável e elástica. Para discutir e abordar este conceito, para que sirva os propósitos desta investigação, tenho em conta as abordagens de Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2003), W. Ray Cozier (1997) e Erving Goffman (2002; Smith 2006), que apresentam perspetivas do conceito de ‘identidade’ e de ‘eu’.⁵⁴

⁵³ Sobre a forma como fazemos isso tratarei no subcapítulo 2.3.

⁵⁴ O termo inglês usado é ‘self’, talvez a tradução para português mais correta seja ‘próprio’ ou ‘mim’, mas neste contexto o termo ‘eu’ parece-me o mais adequado e próximo do significado de ‘self’: “[...]the set of

Stuart Hall (2003) considera que definir ‘identidade’ pode ser uma tarefa difícil por ser um conceito bastante subjetivo. O autor defende que, apesar de também ser ambivalente, o conceito de ‘identificação’ pode ser mais facilmente compreendido e poderá ser uma ajuda importante para discutir o que é a ‘identidade’. Assim, o conceito de ‘identificação’ é definido pelo autor de duas perspectivas: discursiva - vê o conceito de ‘identificação’ como uma construção em processo que nunca está completo; psicanalítica - vê ‘identificação’ como um conceito com legado semântico. Nesse sentido, ‘identificação’, para Hall, é um conceito ambivalente que assenta em fantasia, projeção e idealização e a primeira forma de expressão de um laço emocional com outra pessoa (Freud *cit. in* Hall 2003, 3). Partindo desta abordagem, o autor, apresenta ‘identidade’ como algo fragmentado e fraturado, que não é singular, mas múltiplo e que está em constante processo de mudança e transformação. Algo que usa recursos históricos, de linguagem e culturais no processo de construção de ‘tornar-se’, ou seja, de quem vamos e queremos ser e como o representamos.⁵⁵ A ‘identidade’ é assim aquilo que Hall (2003, 4) descreve como uma ‘narrativização’ do sujeito, sendo construída a partir do discurso e da relação com os outros excluindo aquilo que não queremos ser. Esta construção - a que parte da relação com os outros - dá origem à construção de uma ‘identidade social’ que é tida como um ato de poder, uma vez que é um jogo entre a exclusão e a inclusão.

Zygmunt Bauman (2005) também refere este processo dicotômico de inclusão/exclusão como essencial na construção da identidade. Para Bauman a busca da identidade é algo que este considera nunca se concretizar, uma vez que é algo mutável e vê este processo como uma necessidade de pertencimento e de segurança. Nesse sentido, o autor acredita que a identidade é algo que é inventado pelo sujeito e não algo que é descoberto. É uma forma que o sujeito tem de recriar a realidade a partir de uma ideia, uma maneira de atingir a igualdade na diversidade e de preservar essa diversidade na igualdade. Indissociável de ‘identidade’ aparece (como Hall (2003) também referia) o

someone's characteristics, such as personality and ability, that are not physical and make that person different from other people[...]" ("self" *Meaning in the Cambridge English Dictionary* 2016).

⁵⁵ ‘tornar-se’ é o termo que utilizo para traduzir o termo ‘becoming’ utilizado no discurso de Stuart Hall: “[...]identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being[...]" (2003, 4).

conceito de ‘identificação’ que Bauman define como “dar abrigo a um destino desconhecido que não se pode influenciar, muito menos controlar” (2005, 36).

W. Ray Cozier (1997) faz a distinção entre dois tipos de ‘identidade’, por um lado uma ‘identidade pessoal’ – qualidades únicas de um indivíduo, valores, atributos que refletem a sua história pessoal; por outro lado uma ‘identidade social’ – categorias sociais a que cada pessoa pertence, aspira pertencer, ou partilha valores importantes. Estas duas identidades dão origem a dois tipos de ‘eu’: o ‘eu privado’ - o sujeito que apenas o próprio conhece, o seus próprios desejos, aspirações e crenças que poderão ou não ser comunicadas; o ‘eu publico’ - refere-se à pessoa que se apresenta ao outro; o ‘eu’ que os outros conhecem. Este conceito do ‘eu público’ aproxima-se mais do conceito de Goffman de ‘identidade’, que apresento a seguir.

Segundo Smith (2006), Erving Goffman, apesar de não negar a existência de uma individualidade única, questiona como é que essa individualidade única pode ser medida socialmente, já que a sua principal preocupação é fazer do conceito de ‘eu’ um fenómeno sociológico, interessando-lhe por isso o que pode ser retirado da conduta individual. Para Goffman existe então uma ‘identidade social’, contruída através de definições enraizadas na própria sociedade e na esfera social e pelos valores que lhe são intrínsecos, por exemplo, idade, sexo, etc. e o ‘ego’ ou a ‘identidade sentida’, que é no fundo aquilo que o indivíduo sente acerca da sua identidade e a forma como se vê. É neste ‘ego’ que vão assentar questões como aceitação, carácter, reputação ou compostura. Nesta divisão entre os dois tipos de identidade, Goffman vai mais longe defendendo que temos duas imagens do mesmo indivíduo que correspondem ao bem e ao mal, de acordo com os valores morais da sociedade e do contexto onde o sujeito se insere. Goffman faz ainda uma dualidade entre o ‘eu’ como ‘produto social’ e o ‘eu’ como ‘agente social’, sendo o primeiro uma imagem construída a partir de encontros, um personagem, um efeito dramático de uma cena que é apresentada e o segundo um performer que desempenha um papel e fabrica impressões:

As a social product the self is an ‘image’ that is ‘pieced together’ from the expressive implications of the encounter or is a ‘character’, a ‘dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented’. As an agent the self is ‘a kind of player in a ritual game’ [...] or ‘a harried fabricator of impressions involved in the all-too-human task of staging a performance’. (Smith 2006, 101)

Ao analisar estas quatro abordagens ao conceito de ‘identidade’ e cruzando as teorias dos autores mencionados, posso dizer que a ‘identidade’ é construída a partir de um processo de ‘identificação’ com alguma coisa, como refere Stuart Hall (2003), sendo que esse processo é um ‘jogo’ entre a inclusão e a exclusão, entre o que queremos e o que não queremos ser, e que Bauman define como uma forma que o sujeito tem de recriar a realidade a partir de uma ideia (2005). Este processo dá origem a dois tipos de ‘identidade’ ou de ‘eu’, um mais íntimo, o ‘eu privado’ como refere Cozier (1997), ou ‘ego’ ou ‘identidade sentida’, segundo Goffman (Smith 2006); e outro mais exposto, o ‘eu público’ (Cozier 1997), a ‘identidade social’ (Smith 2006) tendo o sujeito, como Goffman define (Smith 2006), o papel de agente social, umas vezes e de produto social, outras.

2.2.2 DeNora e a música como tecnologia do eu.

No quotidiano recorremos a vários materiais que moldam a nossa identidade e a forma como esta é apresentada ao outro, mudando o ‘eu’ e fazendo a distinção entre os já referidos ‘eu privado’ e ‘eu público’. Tia DeNora (2004) defende que o ‘eu’ e a sua narrativa são, em conjunto, um dos pilares da organização social moderna, podendo a música, ser usada pelo sujeito como um recurso para a constituição permanente de si mesmo e dos seus estados psicossociais, fisiológicos e emocionais, sendo parte de uma estratégia de autorregulação e práticas socioculturais para construção e manutenção de humor, memória e identidade:

Music may be understood as providing a container for feeling and, in this sense, its specific properties contribute to the shape and quality of feeling to the extent that feeling – to be sustained, and made known to oneself and others – must be established on a public or intersubjective plane. Music is a material that actors use to elaborate, to fill out and fill in, to themselves and to others, modes of aesthetic agency and, with it, subjective stances and identities. (DeNora 2004, 74).

A música é assim tida por DeNora como uma estrutura temporal que oferece partículas semióticas e como um meio de associações convencionais ou biográficas, em ação com um dispositivo de ordenamento do ‘eu’. Nesse sentido a autora, com base em John Sloboda, define a existência de seis categorias temáticas para o uso da música na vida diária: memória, questões espirituais, questões sensoriais (prazer, por exemplo),

mudança de humor, melhorias de estados ‘depressivos’ e realização de atividades⁵⁶. Tia DeNora, partindo de entrevistas realizadas em 1997 e 1998, com mulheres de diferentes idades e grupos sociais de zonas metropolitanas e pequenas cidades dos Estados Unidos da América e do Reino Unido, e que tinham na altura entre 18 e 77 anos, refere como usos/poderes da música, coisas como: “A música ajuda-me”; “Pode inspirar-me”; “Traz compreensão”; “Leva-me para outro plano”; “A música faz coisas, muda as coisas e faz as coisas acontecerem”. As entrevistadas indicam a música como um dispositivo de ordenamento pessoal como um meio para criar, melhorar, manter e mudar estados de autoconceito⁵⁷. O contexto em que determinada música foi ouvida fica, muitas vezes, fortemente relacionado com o que aquela música vai significar para o sujeito e com o uso que lhe vai dar, podendo ser usada como um ‘cuidado pessoal’⁵⁸ que muda o humor e os níveis de energia, funcionando como agente estético sobre o sentimento, o desejo, o comportamento, o estilo de ação e a energia (DeNora 2004, 48-51).

2.2.3 Paisagens sonoras.

A perspetiva de Tia DeNora, que acabei de descrever, sobre a forma como a música é um elemento preponderante na construção permanente da identidade é bastante importante no contexto desta investigação, porém, importa aqui, não só a música, mas os sons (onde a música estará incluída), no sentido de paisagem sonora, como já descrevi anteriormente. Schafer refere que “O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos nossa percepção de sons é a ultima porta a se fechar e também a primeira a se abrir quando acordamos” (1997, 29). Se a música, especificamente (DeNora 2004), funciona como uma tecnologia de construção de identidade - e é um elemento que depende, muitas vezes, de uma ação consciente da nossa parte para que a ouçamos ou não - não terão as nossas paisagens sonoras, que nos acompanham ao longo da nossa vida – e sobre as quais não temos controle total - responsabilidade na construção da nossa identidade? Poderão funcionar como uma prótese da nossa biografia, proporcionando uma construção coerente do sujeito, projetando como agir em situações futuras? Poderão as paisagens sonoras, tal como a música, ser usadas como um dispositivo para o processo reflexivo de

⁵⁶ tomar banho, trabalhar, comer, envolver-se numa relação sexual, ler, dormir, etc.

⁵⁷ selfconcept

⁵⁸ ver nota de rodapé 33.

lembrar/construir quem se é, funcionando como uma tecnologia para a construção contínua da identidade e da ação e como um mediador da existência futura? Qual será, afinal, o papel das paisagens sonoras na construção da identidade?

2.2.4 Biografias sonoras.

Para operacionalizar as questões apresentadas, foi feito um mapeamento sonoro da vida privada de cada um dos indivíduos em que, cada um deles, me contou, de forma mais ou menos cronológica, a sua história desde o nascimento até ao dia e ao local em que nos encontrávamos de forma a construir uma narrativa e, consequentemente, uma hipotética paisagem sonora que fosse reflexo da sua história. Essa paisagem sonora partiu da organização narrativa que os participantes da investigação fizeram da sua história pessoal e não se circunscreve a um momento da vida – funciona antes como um fio condutor dessas histórias de vida – e que se efetivou apenas na minha imaginação, para poder ser analisada e assim perceber e demonstrar a questão fundamental: O papel das paisagens sonoras na construção da identidade.

Dependendo da narrativa coloquei perguntas, que convidaram os participantes a cruzar as suas memórias e as suas experiências, com forte enfoque na componente sonora, tendo em conta as dimensões definidas por Tia DeNora, relativamente aos papeis da música no quotidiano: memória; questões espirituais; questões sensoriais; mudança de humor; melhoria de estados ‘depressivos’; realização de atividades. Apesar de Tia DeNora apresentar seis categorias, a partir das quais analiso o uso das paisagens sonoras na construção da identidade, duas delas, ‘mudanças de humor’ e ‘melhoria de estados ‘depressivos’’, vou transformar numa só, chamando-lhe ‘mudanças de humor’ por, no meu entender, tentar melhorar um estado ‘depressivo’ ser também uma forma de mudar e regular os estados de humor.

2.2.4.1 Memória.

As conversas que deram origem à análise que a seguir apresento são elas próprias um exercício de memória e consequentemente uma forma de construção da ‘identidade’. A relação mais evidente entre paisagem sonora e memória, associou-se, no caso das entrevistas que realizei, especialmente a aspetos relacionados com a infância e a

adolescência lembrando cenários que incluem muitas vezes sensações e emoções e que lembram quase sempre familiares mais diretos como pai, mãe, avó, avô, irmãos.

A Ana (2016) lembra-se da sua infância na Mouraria, passada com a avó, a irmã e os primos em que, como ela diz, havia:

Sempre uma rádio... uma radiofonia.... Aquelas rádios [...] Havia sempre uma radiozinha a tocar à janela, as meninas da rádio, a minha avó ouvia aquelas, as rádios que faziam aquelas telenovelas [...] era o dia inteiro a ouvir essas coisas mais típicas (*idem*).

Do mesmo cenário tem ainda outra memória onde o fator sonoro está bastante presente:

Na altura havia muito senhoras que iam com aquelas lambretas vender legumes [...] é o som da, sei lá, aquilo não é bem uma lambreta, mas é da Dona Rosa, a gente sabia logo que a Dona Rosa estava lá em baixo, tinha um vozeirão, e o amolador passava sempre de manhã aí por volta das nove e meia dez horas, mais ou menos (*idem*).

Sobre essa lembrança da sua infância a Ana consegue fazer um paralelismo e encontrar os mesmos elementos na paisagem sonora da sua vida doméstica atual e naquilo que é hoje uma parte da sua identidade: “Sempre gostei de ouvir música, mas rádio, sempre fui muito do rádio, não sei se era da minha avó ouvir muito rádio, o meu pai também ouvia muito rádio, mas pronto, acho que é um bocado daí, gosto das coisas sempre a mudar.” (*idem*).

O Pedro (2016) também consegue fazer esse paralelismo, relativamente também ao som do rádio e refere que “É uma coisa que corre na minha família, se a casa estiver vazia, temos que a encher de som, temos que a encher de vida, e uma coisa que é fácil e é automático é ligar o rádio.” (*idem*), já que durante a sua infância ele refere que se lembra de “Ouvir a Renascença logo de manhã, acordarmos todos, ela [a mãe] levantar-me a mim e ao meu irmão, preparar-nos para ir para a escola, ter já o rádio ligado.” (*idem*). Relativamente aos sons que o recordam dos progenitores, além do som da rádio que associa muita à mãe e à sua infância, ele refere que

Por exemplo, cada vez que oiço os Eurythmics lembro-me da minha mãe, porque a minha mãe adorava os Eurythmics, foi um dos primeiros vinis que eu ouvi [...] O meu pai por exemplo lembro-me do [...] os Enigma [...] estavam muito em voga e o meu pai adorava ouvir isso (*idem*).

Apesar de se tratar de música, não falamos de uma canção específica, mas sim de uma banda (neste caso duas) e que eram ouvidas pelo Pedro, como um dos outros elementos que compunham a sua paisagem sonora. Ainda relativamente aos pais, o Pedro afirma que “Às vezes quando os pais vêm chamar as crianças para jantar, que eu também me lembro dos meus pais a chamarem por mim... para ir jantar.” (*idem*).

A Olga (2016) também consegue encontrar relação entre as memórias que tem da sua paisagem sonora infantil e de como isso se revê nos seus hábitos de hoje “Lembro-me que os meus pais ouviam muita música, portanto eu fiquei com essa história de ouvir muita música” e relembra também características da paisagem sonora que durante a infância a acompanhava no caminho para a escola:

[...] os sons já me recordo mais, são... é o caminho para a escola, eu não sei o que é que dava naquela altura na televisão, por volta das duas da tarde, portanto, devia de haver, só havia dois canais, portanto, não sei como é que... mas eu lembro-me que ia para a escola e era muito comum ouvir-se assim aqueles êxitos dos anos oitenta, tipo estar a passar em frente às casas e estar a ouvir aqueles êxitos dos anos oitenta da altura, há muitas músicas que me recordo daí, tipo ir a caminho da escola e estar sempre a passar aquele, e dá-me ideia que vinha da televisão (*idem*).

Há, no entanto, um som para a Olga que tem, claramente, o efeito de detonador das memórias:

Nessa casa os sons que eu me lembro, lembro-me do trabalhar do carro do padeiro, nós tínhamos um vizinho que era padeiro, e havia aquele som, aquele trabalhar, se eu estiver noutra sítio à mesma hora, vou associar, era por volta das quatro da manhã ou assim que o gajo ligava o carro e ia trabalhar. E fica aquela coisa tipo, ah este som, tipo, lá está é um som que já é mais vulgar, mas associas, tipo se eu estiver aqui sozinha a meio da noite não se passa nada e às quatro da manhã oiço o iniciar de uma carrinha a gasóleo, a trabalhar, vou automaticamente... (*idem*).

Através desse recurso a Olga continua a recordar outros sons que a remetem para o mesmo cenário onde estava presente a carrinha a gasóleo do padeiro às quatro da manhã:

E os cães, os cães, os cães, aquelas pessoas que tinham os cães nos quintais, aqueles espaços muito pequenos, os cães sempre a ladrar e as, e as cenas das [...] redes de galinheiro e os bichos lá... e o galo, mas o galo já é uma coisa que é tão só daquela casa, ouvir um galo dos vizinhos, é uma coisa que eu associo muito a Grândola (*idem*).

Sobre o galo, a Olga constata ainda como a mesma paisagem sonora, colocada num cenário diferente pode provocar alguma confusão, “[...]se eu ouvir aqui [em Lisboa] um galo fico, mas o que é isto? O que se passa aqui?” (*idem*).

A Camila, que passou a infância numa vila da Beira Litoral, refere que se lembra de vir a Lisboa com os pais, nessa época, e ficar por uns dias. Desse tempo recorda o som das sirenes das ambulâncias e do desconforto que isso lhe causava e de como, ainda hoje, o mesmo som, não só a remete para esse sítio como lhe causa as mesmas sensações:

Na messe de sargentos fazia-me imensa confusão as ambulâncias a passar e ainda me faz confusão por exemplo na General Roçadas, aqui não passam muitas ambulâncias, mas na General Roçadas passam muitas e faz-me muita confusão, na messe de sargentos ouvia muito... e havia os aviões e isso fazia-me muita confusão. O trânsito também, alguma, mas o que me fazia mais confusão eram mesmo as ambulâncias e os aviões [...] lembro-me de não conseguir dormir, de ter medo (Camila 2016).

Nos casos dos participantes, que têm todos idades semelhantes⁵⁹, verifica-se que as memórias de infância são muito semelhantes, sendo que os elementos sonoros que mais os marcaram, principalmente no espaço doméstico, remetem para sons emitidos por aparelhos de rádio e de televisão, que na década de 1980 – quando decorre a infância destas quatro pessoas - eram elementos centrais na vida doméstica familiar, preponderantes na organização das rotinas e do quotidiano em Portugal (Monteiro e Policarpo 2015, 324-329). No caso dos participantes estes aparelhos eram controlados

⁵⁹ Duas pessoas nasceram em 1978 e duas pessoas nasceram em 1979.

não pelos próprios, mas pelos progenitores, ou por outros familiares como os avós. Esses sons ficaram assim associados não só ao cenário, como, mais especificamente, a essas pessoas que assumiam o papel principal no espaço onde essas ações se desenrolavam e que detinham o controle desse mesmo ambiente (Ana 2016; Olga 2016; Pedro 2016). Hoje, os participantes continuam a fazer uso do mesmo tipo de aparelhos para emitirem sons que compõem as suas paisagens sonoras domésticas (*idem*).

Existem outros elementos sonoros que hoje em dia serão difíceis de encontrar pois estão muito associados às dinâmicas sociais e económicas da época, como por exemplo a lambreta da Dona Rosa (Ana 2016) ou a carrinha do padeiro (Olga 2016), sendo a memória a única forma de os ouvir e de assim aceder ao cenário onde esses sons estiveram presentes, havendo, no entanto, sons que ao serem semelhantes, conseguem ter o mesmo efeito (*idem*). Existem ainda elementos sonoros que, mesmo à distância de 30 anos, conseguem trazer ao ser os mesmos sentimentos de medo e desconforto e que eram causados na infância (Camila 2016).

2.2.4.2 Questões espirituais.

A questão espiritual que Tia DeNora (2004) estabelece na sua análise, como uma das vertentes da construção da identidade, no âmbito desta investigação está ligada com aspetos como a meditação, privacidade e intimidade, concentração, ‘mundo interior’, o sentimento de transporte para outra dimensão. Verifiquei que nestes quatro casos concretos, quando analisados por esse prisma, as paisagens sonoras estão quase sempre relacionadas com o silêncio e com a calma, sem grandes volumes sonoros ou oscilações de intensidade, e associadas a sons que, segundo os participantes, transmitem paz.

A Ana refere o silêncio da sua casa como aquilo que lhe proporciona a tal paz dizendo que esta:

Acaba por ser um espaço sossegado, até mesmo dentro de casa, tens um certo, portanto, não ouves... para mim é o ideal, porquê, porque tens o teu sossego, é um bocado o teu mundinho, assim mais calmo, não ouves tanta agitação, mas quando saís da porta também, acabas por estar perto de tudo, daí ser um espaço que me agrada nesses dois... (Ana 2016).

Neste exemplo a Ana fala do silêncio quase como um meio de transporte para outra dimensão e para um encontro com a sua individualidade: “Precisava de ter o meu espaço, o meu silêncio, a minha bolha.” (*idem*).

Relativamente a este espaço interior o Pedro faz referência a como, por vezes, as paisagens sonoras podem invadir o tal mundo interior, neste caso relativamente às paisagens sonoras que encontra nos bairros populares Lisboaetas, onde já habitou e habita: “os bairros populares são lugares que tem a sua dinâmica, mas os outros invadem-te, tu estás sempre a ser invadido pela vida dos outros, pelas dinâmicas das próprias famílias, pelos miúdos, pelos cães, as coisas são muito mais próximas, não há barreiras.” (Pedro 2016).

Mais uma vez, o silêncio aprece como fator preponderante na construção do lar e do espaço para sentimentos privados e íntimos, conforme tenho vindo a constatar através dos autores nos quais me tenho fundamento (Fourastié 1978; Ikea 2016; LaBelle 2010; Wiking 2017).

Além do silêncio o som da água tem também esta vertente mais espiritual. A Olga diz que:

O som da água eu não te sei explicar, mas está muito associado ao seu poder tranquilizante, tu não ouves uma pessoa a dizer que ouviu o mar, por exemplo e a dizer ‘é bolas, o mar, já não podia com aquele barulho’, não sei, mas... [risos]. O som da água, atenção... o som da água quando estás na praia, principalmente à noite porque consegues ouvir muito melhor, o som de uma água de uma fonte a correr (Olga 2016)

A Ana também partilha da mesma opinião dizendo que “Porque adoro o som da água, o sol, para mim é uma coisa que me lava o espírito, lava-me a alma.” (*idem*).

Apesar de não ter feito uma análise profunda sobre os significados do som da água na sociedade enquanto elemento de transmissão de sentimentos de tranquilidade, nestes dois casos concretos verifica-se que este som é contemplado quando associado a espaço de lazer e calma, nestes casos concreto, em cenários de praia. O significado do som da água é construído, como tenho vindo a demonstrar, a partir da experiência, sendo então um elemento fundamental na construção de um espaço adequado para a meditação e com efeitos tranquilizantes.

2.2.4.3 Questões sensoriais.

A categoria questões sensoriais, é associada por Tia DeNora (2004) a sentimentos de prazer. No caso desta investigação e partindo desta premissa, é contemplada dicotomia ‘gosto/não gosto’ - sendo que o que gostamos nos dá prazer e o que não gostamos não dá - entre as paisagens sonoras e os sons específicos que os participantes gostam ou não gostam, o prazer que isso lhes causa ou não e as questões que influenciam esse gosto que na maioria das vezes vai mais além do que a questão tímbrica.

O Pedro, e partindo exatamente da questão tímbrica, diz que “Tenho uma paixão pelas vozes daqueles locutores.” (2016), referindo-se aos locutores da rádio que ouve habitualmente. Na casa do Pedro, a paisagem sonora produzida no exterior é muito presente, estando muitas vezes em primeiro plano, passando a paisagem sonora produzida no interior da casa para segundo plano. Sobre isso ele diz que “Não é uma coisa que me é agradável, estar no silêncio [...] mas prefiro o silêncio a um constante barulho, ruído.” (*idem*) e continua, referindo-se à paisagem sonora produzida no exterior dizendo que “Mas eu gosto deste barulho, mesmo os cães, é som de vida, é som de algo que está a acontecer lá fora.” (*idem*). Estes sons dão prazer ao Pedro, e fazem com ele goste deles, precisamente pela experiência a eles associada. São os sons do bairro onde habita, que entram na sua casa e combatem o silêncio que lhe é desagradável. Enquanto responsáveis por eliminar esse desconforto, o Pedro constrói em relação a esses sons uma afetividade, que provavelmente não acontecerá se esses sons forem experienciados noutro contexto que não o da sua casa.

Enquanto estava a conversar com a Camila, ouve-se o som de alguém no andar de cima, que vem à janela e sacode um tapete, ao ouvir aquele som a Camila diz “Não gosto nada de ouvir este som, porque me está a sujar a varanda.” (2016). Neste caso, a experiência desagradável associada ao som do tapete a ser sacudido, fazem com que crie uma inimizade em relação a este som. Um som que a Camila gosta de ouvir em sua casa é o som do vizinho da frente a tocar trompete, sobre o qual ela refere que:

Quando estou e ouço, gosto, sinto que estou em Lisboa, sinto que... e depois como sei que ele toca na orquestra metropolitana, pá é uma sensação de estar num sítio, de não estar em Fermentelos, num sítio, passo a expressão, evoluído, com pessoas interessantes cultas, arte [ouve-se uma ambulância] olha, detesto ambulâncias (*idem*).

Na vila da Beira Litoral onde é casa dos pais e onde vai frequentemente, não ouve o som de ninguém a tocar trompete, mas tem um vizinho que tocava clarinete e que também o ouvia quando estava em casa dos pais. Sobre o som do clarinete no contexto da casa dos pais, a Camila não sente a mesma coisa que sente quando ouve um trompete em sua casa, dizendo que “Não, não [...] se calhar porque sei quem é o meu vizinho, até simpatizo com ele, é muito boa pessoa, mas não me transmite essa sensação de erudição [risos] ou de...” (*idem*). Perguntei-lhe ainda se, hipoteticamente, o vizinho de Lisboa em vez de tocar trompete, que ela tanto gosta de ouvir, tocasse clarinete, se continuaria a gostar da mesma forma que gosta de o ouvir a tocar trompete, ao que a Camila respondeu:

Se calhar não [...] porque eu gosto do timbre do trompete, bem tocado, sim. Eu gosto de clarinete também, mas não tenho uma relação assim próxima e carinhosa com o clarinete. Eu namorei oito anos com um trompetista, correu mal [risos] ao fim de oito anos não nos falamos, quando passamos um pelo outro na rua, mas ficou uma relação com o trompete, sempre gostei do trompete (*idem*).

O som do trompete na vida da Camila já tinha sido antes analisado⁶⁰. Com estas declarações, constate-se que o significado e a importância que dá ao timbre deste instrumento específico depende, não só de razões culturais, mas principalmente da construção que foi sendo feita partindo das experiências pessoais onde este som teve um papel importante e central.

Sobre os sinais sonoros emitidos pelo telemóvel, também a experiência é importante na construção do significado desses sons e, conseqüentemente, no facto de se gostar ou não deles (Porfírio 2016). Sobre estes sinais a Camila diz que “É um som que gosto, mensagem e Whatsapp, adoro, significa que se lembram de mim [risos] [...] sim é chato quando é da telepizza.” (2016), e continua, “Agora há uns meses para cá, comecei a gostar mais [risos] porque [risos][silêncio] por uma relação, que tive, que já não tenho, mas às vezes, mas que ainda não está bem resolvida e, portanto, quando toca ainda penso ‘será? Será que vamos resolver isto de maneira diferente?’” (2016). Não é do som de sinal que a Camila gosta, mas sim daquilo que esse som pode significar.

A Olga lembra-se de um som da infância do qual não gostava e ao qual chama

⁶⁰ Subcapítulo 1.3.3.1

‘barulho mau’ “Haviam barulhos maus não é, tipo, lembro-me do vizinho, um dos vizinhos do lado gostava de bater nas enteadas e de vez em quando ouvia-se, não é, e isso era foleiro” (2016). Outro som que não gostava está associado ao sítio onde viveu antes do sítio que vive atualmente:

Em Queluz lembro-me de um som horroroso, que era um vizinho do lado que se metia desde as nove da manhã às nove da noite, a trabalhar no ferro, portanto devia ser com uma serra de ferro, qualquer coisa sei que ouvia aquele iiiiiiiiiiiiii, iiiiiiiiiiiiiiiiiii, eu lembro-me daquele som porque era, o meu quarto era virado para o quintal, portanto o vizinho era do prédio ao lado e eu lembro-me daquele som dia e noite praticamente porque às nove da noite no inverno é de noite cerrada e estava, continuava aquele senhor, e lembro-me associando a isso o cão do senhor que em desespero estava o tempo todo a latir, portanto é um som que me ficou muito agarrado a Queluz (*idem*).

No sítio onde vive atualmente, passavam até há pouco tempo, muitos Tuk-Tuk, por ser um bairro popular e de grande afluência turística. Esses veículos provocavam um som que alterava a paisagem sonora da Olga e que ela não gostava “Passavam e era desagradável, [...] porque é que é desagradável? Porque não é um passa e vai embora, eu chegava a ter dez tuk-tuks ao mesmo tempo a trabalhar, aqui na rua, a passarem os dez ao mesmo tempo. Paravam porque havia qualquer coisa e aquele trabalhar constante do motor do tuk-tuk e era desagradável.” (2016). Nestes exemplos dados pela Olga, o facto de ela não gostar destes sons, vêm do facto de eles se transformarem em ruído. Estes sons perturbam aquilo que é o seu silêncio caseiro e a sua construção de lar (LaBelle 2010, 47).

Ainda associado a esta mesma casa, a Olga refere o sino da Igreja que, para ela, tem características únicas e não associa a mais sítio nenhum, por não se limitar apenas a tocar para marcar o tempo, tocando de hora a hora por exemplo, mas por tocar melodias específicas em horas específicas, com um fim específico. Sobre esse sino a Olga refere que “Nas épocas especiais eles tentam tocar um repertório diferente, mas falham notas e então gosto muito de ouvir as versões que eles fazem do Hino da Alegria, por exemplo.” (2016). Neste caso, o som do sino, foi integrado nas dinâmicas domésticas do quotidiano da Olga, por isso ela gosta deste som, integrando-o assim na sua paisagem sonora

individual. Sobre o papel que os sinos têm tido na sociedade, que já falei anteriormente⁶¹ e tendo em conta a finalidade com que foram concebidos é normal que seja mais fácil para a Olga, integrá-los na sua dinâmica diária, do que o som dos Tuk-tuk ou da serra elétrica do vizinho.

No caso da Ana, desenvolveu algum afeto e integrou na sua rotina diária, um som que não tem as mesmas características de regular o quotidiano, como o sino:

Quando é sete da manhã, ou seis da manhã que eu estou a acordar é os pratos do café, como há um café aqui ao lado é um ritual, portanto a x de horas, como ao final do dia ou a hora do almoço são aquelas horas em que ouves mais aquele tilintar dos pratos na máquina [...] eu tenho algum afeto com o café e não me incomoda [...] porque já é típico desta casa, quando eu vim para cá já havia o café (2016).

A Ana conseguiu integrar este som na sua rotina por um lado, porque ele já fazia parte da paisagem sonora da sua casa quando ele foi para lá viver, depois porque, como refere, têm algum afeto pelas pessoas que trabalham no café. Assim este som não é considerado ruído e é perfeitamente incluído na sua rotina, sendo eleito como um dos sons que mais gosta de ouvir.

Um bom exemplo de como a experiência muda o facto de se gostar ou não de um som é o que a Ana dá sobre o som de crianças. Sobre este som diz que pode gostar, umas vezes, ou não gostar outras vezes, sendo importante referir, para compreender a citação que se segue, que a Ana é professora:

Sabes que com a nossa profissão o som das crianças, eu realmente hoje em dia associo à escola [...] desde que eu comecei a trabalhar nas escolas o som das crianças foi transformado na minha vida. [...] quando é uma criança alegre, é pequena, isso faz-me lembrar os meus sobrinhos [...] quando é aquele barulhão aquelas crianças todas a fazer barulho isso faz-me logo lembrar a escola, fico... o som das crianças é um paradoxo (2016).

2.2.4.4 Mudanças de humor.

Um dos efeitos que as paisagens sonoras podem ter neste campo é provocar aquilo

⁶¹ subcapítulo 1.3.3.2

que os participantes referem como irritação ou ‘mexe-me com o sistema nervoso’. Essa irritação está quase sempre associada a uma intrusão e a uma consequente mudança, devido a fatores estranhos, das rotinas que constituem o quotidiano. Estes sons transformam-se em ruídos, pois interrompem ou impedem que atividades que causam a sensação de bem-estar sejam realizadas. São exemplo disso os episódios que descrevo a seguir.

A Ana, por exemplo, refere que “Há um ano ou dois anos, tinha uns vizinhos, já não são os de agora, veio para aqui um Rotweiller, [...] ele ladrava e isso incomodava-me, estava aqui e isso mexia-me com o sistema nervoso.” (2016), acrescenta ainda que “Os sons não me incomodam muito, confesso que não há assim um som que eu ache que seja muito irritante, agora quando é demasiado tempo isso a mim começa-me a mexer com o sistema nervoso.”. O som que o cão fazia incomodava a Ana, não entanto isso não acontecia com os sons que vinham do café que fica colado com a casa dela e que já foi abordado antes. Isso acontece, porque o som do café já fazia parte da casa onde a Ana habita e que ela escolheu e, portanto, foi integrado na sua rotina. O som deste cão, veio depois, não foi escolhido por ela e, consequentemente, obriga-a a mudar a forma como o seu quotidiano estava construído.

O Pedro refere um vizinho que transforma a sua paisagem sonora ao atirar foguetes como forma de comemoração, julga o Pedro, de feitos futebolísticos e que, consequentemente, mudam o seu humor:

Há não sei quem nesta rua que deita assim uns foguetes, assim umas coisas e isso irrita-me solenemente e chateia-me e causa-me ansiedade, porque não estou à espera daquele barulho assim de repente, estou a ver o Downtown Abey e PUUUUUUM, parece que rebentou alguma coisa e isso não é muito agradável (2016).

Neste episódio descrito pelo Pedro, verifico que apesar de o Pedro dizer que gosta de ter os sons do bairro a entrar-lhe pela casa (2016; 2016a; 2017; 2017a; 2017b), neste caso concreto e nesta situação específica, este som causa-lhe irritação. Por um lado, não é um som constante que faça parte dos sons que o acompanham todos os dias, por outro lado, interrompe uma atividade que está a fazer, tornando-se assim um ruído que não se consegue articular com esta atividade específica do seu quotidiano, causando-lhe irritação, sendo esse um estado que o Pedro não quer sentir em casa, o sítio onde se deve

sentir confortável.

No caso da Camila os sons da cidade em geral, trânsito, sirenes e aviões especificamente causam-lhe alguma ansiedade, tensão e nervosismo. Aliás, já tinha referido que se lembra de, durante a infância, esses sons lhe provocarem até medo. Já na sua vida adulta, vivia e trabalhava na periferia de Lisboa, como professora, e ao final do dia vinha de carro até Lisboa, pois estava a frequentar um mestrado numa Faculdade no centro da cidade. A meio do ano letivo, demitiu-se da escola onde estava a trabalhar, pois não estava a conseguir conciliar as tarefas profissionais com as tarefas académicas e era importante, naquela altura, conseguir fazer o mestrado. Sobre esta situação e o efeito que os sons da cidade, já referidos, tinham sobre ela, a Camila refere que:

Eu acho que no segundo semestre, esses sons até eram agradáveis, porque eram, passavam a ser ‘ah, sons da cidade, estou a fazer um mestrado na Universidade Nova’ e se calhar gostava desses sons. No primeiro semestre não [...] eram os sons que me atrapalhavam ainda mais, a minha vida já era atrapalhada e esses sons ainda atrapalhavam mais, quando a vida é relaxada, e eu faço as coisas com calma e ao meu ritmo e com prazer realmente esses sons são... são até agradáveis, são, são... são vistos de outra perspetiva, estou numa cidade, estou com pessoas que tem coisas para me ensinar, vou aprender coisas, vou evoluir como pessoa e estão a passar aviões em cima de mim [risos] [...] como eu morei muito tempo não em aldeia, mas em vila, esta coisa de vir para Lisboa, para mim é o vir à cidade grande é uma coisa que eu gosto e que eu quis. [...] Quando eu oiço alguém a dizer ‘ai eu tanto queria ter uma casinha na e...’ eu não sou essa pessoa. Eu gosto muito de ter a casinha para ir lá de vez em quando mas é aqui que eu me sinto bem (2016).

Neste episódio verifica-se um bom exemplo de como quando os sons fazem parte de uma escolha consciente, deixam de causar a tal irritação e até medo. A Camila tinha a ambição de viver na cidade e sabia que os sons do trânsito, que antes a deixavam desconfortável, eram parte integrante desse cenário onde queria construir o seu quotidiano. Quando essa escolha foi feita, os sons que antes eram ruídos, passaram a articular-se com as rotinas de forma harmoniosa.

Na conversa com a Olga, identifiquei uma situação em que a paisagem sonora não altera o estado ‘depressivo’, mas ‘provoca’ esse estado, revelando o efeito que as paisagens sonoras podem ter no nosso humor:

Por exemplo, tenho o parque infantil que às onze da manhã, normalmente, enche-se de crianças,

porque acho que eles vem para aqui com as crianças antes de irem almoçar e houve uma altura da minha vida que eu estava muito chateada por estar desempregada e depois não conseguia acordar cedo e acordava com os barulho das crianças no parque infantil, sabia que eram onze horas, eu não tinha feito nada da minha manhã e que era mais um dia que estava desempregada, mais uma tristeza na minha vida, e então esse ruído que até é um ruído tão bonito, tão poético que são as criancinhas a brincar para mim tornava-se sinal de mais um dia em que nada tinha mudado [...] em dias em que estou mais em baixo ou que estou a questionar mais a minha vida posso associar [o som das crianças] de alguma forma a pensamentos mais negativos (2016).

Neste exemplo, um som que é rotineiro e habitual toma outras dimensões quando começa a ser um indicador de aspetos que a Olga considera que estão mal na sua vida. Ao tomar consciência disso, vê-se numa situação que não quer que faça parte daquela que é a sua identidade. Ao não conseguir fazer uma gestão desses aspetos, entra num estado de tristeza. Não é o som das crianças que a deixa triste, mas os significados que atribuí a esse som, contruídos a partir do seu quotidiano em articulação com a gestão da sua identidade.

2.2.4.5 Realização de atividades.

Durante a realização de algumas atividades, as paisagens sonoras podem ter um papel preponderante. Uma vez os sons que as compõem impedem que algumas tarefas sejam realizadas, outras vezes só se consegue avançar na presença de determinados sons. A Olga, por exemplo, não consegue que a paisagem sonora que acompanha as refeições diárias que faz em casa sozinha, seja composta por música, apesar de nos outros momentos do seu dia ser um dos elementos principais: “quando estou a comer desligo a música, ponho televisão e vejo notícias ou uns desenhos animados. (Olga 2016).

O Pedro e a Camila referem o facto de alguns sons, que não conseguem controlar, dificultarem a realização de algumas atividades:

Sons irritantes são sons agudos, ou que me tiram a concentração, sons que me forçam a focar noutra coisa e não na tarefa que estou a realizar. (Pedro 2016)

os sons da [escola onde trabalho], no primeiro ano era qualquer coisa mesmo aflitivo, mexia mesmo comigo, e eu pensava ‘como é que o meus colegas professores’, porque eu parava as aulas, se vinha uma ambulância eu não continuava a falar, eu deixava de falar, e os alunos, eu sentia que os alunos ficavam admirados de eu deixar de falar, porque eles não ouviam a ambulância provavelmente, e os meus colegas que estavam a dar aulas e que não paravam de dar aulas, se

calhar também não ouviam a ambulância, mas eu ouvia, para mim era como se estivesse quase a haver um terramoto eminente. (Camila2016)

Estes sons irritantes que o Pedro fala de uma forma geral, já tinham sido abordados antes de forma particular, quando referiu o vizinho que disparava foguetes que o impediam de ver a série televisiva, pois tiravam-lhe a concentração necessária à realização dessa atividade. No caso da Camila é interessante perceber como estes sons da cidade, desde pequena, sempre lhe provocaram medo (2016). No entanto, nunca a impediram de vir viver para Lisboa, pois acredita que viver na cidade é o que mais se adequa àquilo que considera ser a sua verdadeira identidade.

2.2.5 Paisagens sonoras como tecnologia do eu.

Apesar de nem sempre estarem atentos às paisagens sonoras que acompanham o quotidiano, quando convidados pensarem e a construírem um discurso sobre isso, a Ana, a Camila, o Pedro e a Olga conseguiram encontrar vários momentos das suas vidas em que as paisagens sonoras foram e são importantes funcionando, tal como a música, como agente estético sobre o sentimento, o desejo, o comportamento, o estilo de ação e a energia. É possível perceber o uso que é dado às paisagens sonoras nas cinco categorias que defini: memória, questões espirituais, questões sensoriais, mudanças de humor (e melhoria de estados ‘depressivos’) e realização de atividades. Relativamente à memória, algumas características das paisagens sonoras podem ajudar a recordar momentos, pessoas e lugares, funcionando os sons como um elemento de ignição. Enquanto agentes de questões espirituais, determinados sons, ou ausência de outros, podem ajudar na concentração, na meditação e no transporte para estados mais introspetivos. No que diz respeito às questões sensoriais, os sons que os participantes gostam e não gostam, dependem, na maioria das vezes, mais do que das características tímbricas, do significado que esses sons têm na paisagem sonora e na vida do sujeito, ligados a este jogo entre a ‘inclusão/exclusão/gosto/não gosto’. Esses sentimentos relativamente aos sons, são criados a partir da experiência individual e coletiva. Alguns sons têm significados muito próprios para cada indivíduo, mas outros têm significados abrangentes, dentro de um determinado grupo cultural, podendo ser usados em vários produtos audiovisuais, nomeadamente em publicidade, colaborando na tarefa de ‘convencer’ o consumidor. Alguns sons conseguem ter o efeito de manipular e ser um agente nas mudanças de

humor, mais uma vez pelo significado que esses sons ganham na paisagem sonora onde estão inseridos e consequentemente na vida diária destas pessoas, sendo elas próprias as responsáveis pela construção desse significado. Na realização de atividades, alguns sons impossibilitam a sua fluente realização havendo um recurso frequente à manipulação das paisagens sonoras, quase sempre através do uso de música posta a tocar a partir do rádio, discos ou *playlists* em plataformas digitais, como explicarei melhor no subcapítulo 2.3.

Pensar em sons e em paisagens sonoras é um exercício de memória, que nos transporta para lugares, situações, emoções e pessoas. Apesar das memórias não serem exclusivamente sonoras, mas antes multissensoriais como defende Pink (2009) os sons são um dos elementos que estimulam essas memórias e são um fio condutor na sua construção. Alguns sons específicos, partes de uma paisagem sonora mais abrangente, são associados apenas a uma coisa única (pessoa, situação, lugar, sentimento), transformando-se naquilo que Schafer (1997) chamou de marco sonoro⁶², fazendo com que alguns sons tenham significados muito específicos e diferentes da associação mais direta ‘fonte sonora–som’. Adquirem assim um significado semântico em que o conteúdo, como refere Richard Leppert (2012), resulta da relação complexa entre o som e a audição e a maneira como esta experiência acontece. Este processo faz com que o mesmo som possa significar coisas diferentes em indivíduos diferentes, recriando assim a realidade a partir de uma ideia, processo que para Bauman (2005) está associado à construção da identidade. Os sons do quotidiano, como parte de uma paisagem sonora individual, passam a ser um recurso histórico, de linguagem e cultural, recursos esses que Stuart Hall (2003) considera essenciais na construção da identidade. Citando Richard Leppert “[...] sound as a dimension of human activity and human agency cannot be left out of the socio-cultural equation.” (2012, 417). As paisagens sonoras são importantes para a Ana, a Camila, a Olga e a Pedro, pois fornecem pistas sobre a realidade, funcionando como uma forma de autorregulação. Para Goffman (2002; Smith 2006) o sujeito tem umas vezes o papel de agente social, outras de produto social, sendo o sujeito tanto um produto como um agente de construção da sociedade e da cultura. A meu ver, também as paisagens sonoras, sendo elas parte da sociedade e da cultura, conseguem ter esses dois papéis, alternando com o sujeito. Funcionam assim numa rede de relações em que o sujeito age sobre as paisagens sonoras e as paisagens sonoras agem sobre o sujeito, nunca estando o

⁶² *soundmark*

processo de construção de identidade concluído.

2.3 A manipulação sonora como fator de construção do cotidiano.

Peter Berger e Thomas Luckman (1991) referem-se ao cotidiano como um mundo que se origina nos pensamentos e nas ações, mantido como real pelo indivíduo, sendo, por isso, uma experiência subjetiva que não exclui experiências externas ao mundo físico. Defendem que a realidade se constrói em vários níveis, sendo essa construção feita a partir da consciência que temos dos objetos, independentemente desses objetos pertencerem ao mundo físico ou ao mundo interior. Assim, diferentes objetos surgem como constituintes de diferentes esferas de realidade sendo a esfera do cotidiano considerada a realidade por excelência por se impor á consciência de forma mais intensa. Os autores referem que “The reality of everyday life appears already objectified, that is, constituted by an order of objects that have been designated as objects before my appearance on the scene.” (Berger e Luckman 1991, 35), sendo a vida cotidiana considerada como a realidade ordenada em que a linguagem surge como fator de ordenamento das várias componentes do cotidiano, que é preenchido com objetos com significado. A realidade da vida cotidiana é organizada em torno do corpo e do presente. Isto faz com que experimentemos a vida cotidiana em diferentes graus de proximidade e afastamento, espacialmente e temporalmente. Consideramos mais próximo aquilo que podemos manipular corporalmente, pois atuamos de modo a poder mudar a realidade. Neste campo a consciência é dominada pelo pragmatismo e a atenção para o que estamos a fazer, fizemos ou vamos fazer. A realidade da vida cotidiana é que partilhamos com os outros, por ser tão real para nós como para os eles, sendo a comunicação que efetiva a nossa existência na realidade da vida cotidiana. Para abordar a realidade no cotidiano, Tia DeNora (2014) propõe que em vez de questionarmos o que é a realidade, devemos antes perguntar como é que a sensação de realidade é construída e pode ser tangível defendendo que:

the everyday is not a set of places or experiences to be contrasted with the extraordinary; it is the site where experience is made manifest, where it takes shape, where sense is made. [...] is the temporal location or ‘zero-hour’ where realities are brought into being and into focus [...] (2014, XX).

Um dos locais fundamentais para a nossa experiência de cotidiano é, a nossa casa. Susie Scott refere que:

[...] home provides a base from which we start out each day and to which we return when our work or activities are done. This shapes the experience of 'everyday time' (that which is routine and ordinary rather than special and different) as being rhythmic, repetitive and based on routines. In phenomenological terms, such experiences create our sense of taken for granted reality [...]. A second meaning of the home is familiarity: we derive comfort from returning to the same surroundings and following the same routines every day; it can be very unsettling to move house or leave home. [...] comfort and familiarity make the home a safe haven, a place to which we retreat from the outside world and where we can be ourselves. [...] This is where we remove our public masks and relax out of character, behaving in ways we would not want other people to see. We talk about 'going home' when we are tired, fed up, and have had enough of a social engagement, because home represents a place away from prying eyes. (Scott 2009, 49-50).

A máscara pública e a personagem apontados por Scott, remetem para as teorias de Goffman sobre a construção da identidade, já abordadas anteriormente, em que o indivíduo está “convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade.” (Goffman 2002, 25). O indivíduo é assim responsável pela construção das várias esferas da realidade e, ao mesmo tempo, um produto dessas construções. Sobre este assunto, e baseada em Goffman, Tia DeNora acrescenta que:

Situations are defined, realities enacted, through the artful practices by which perception, action and interpretation are steered in certain ways, through control over the resources for making sense of things. These practices involve engaging with materials, controlling access to materials and instantiating general categories. Realities are crafted, not simply described or asserted, and that crafting takes shape in the spaces between individuals. (2014, 103).

Assim, no cotidiano recorremos a vários materiais que moldam a nossa identidade e conseqüentemente a realidade. Tendo em conta as paisagens sonoras domésticas como objetos com poder evocativo que têm um papel na construção da identidade é pertinente analisar e perceber como os participantes as manipulam, controlam e que ferramentas usam para o fazer, construindo o ambiente sonoro e a sensação de realidade, neste caso ligada à esfera da realidade do cotidiano.

O Pedro vive numa zona muito movimentada e ruidosa da cidade e confessa que não lhe é agradável estar no silêncio (2016). No entanto, gosta do barulho porque vive num terceiro andar e sabe que as fontes daqueles sons jamais se vão materializar e invadir o espaço da sua casa. Anteriormente já tinha vivido numa casa com a mesma massa sonora, mas num rés-do-chão e a experiência não era tão agradável. As fontes que produzem os sons - pessoas, cães, gatos, carros - entram na sua casa e não era só na sua forma sonora. Muitas vezes, agregadas às vozes de duas pessoas a conversar vinham também duas cabeças que lhe espreitavam pela janela (*idem*). Nesta casa isso não acontece, os sons da rua entram na casa do Pedro, compõem a paisagem e o ambiente sonoros e fazem desaparecer o silêncio que tanto desconforto lhe causam, mas sem invadir a sua privacidade. Apesar de tudo se, hipoteticamente, tivesse que escolher entre uma casa numa zona extremamente silenciosa e uma casa numa zona com os níveis sonoros de que gosta, mas num rés-do-chão, o Pedro diz que “Escolhia a casa silenciosa e eu criava o meu barulho, eu ligava a rádio, prefiro ter o controle desses fatores do que ser-me imposto por outras pessoas.” (*idem*). O Pedro acrescenta que este desejo por uma casa não silenciosa é um hábito que adquiriu da mãe: “É uma coisa que corre na minha família, se a casa estiver vazia, temos que a encher de som, temos que a encher de vida e uma coisa que é fácil e é automático é ligar a rádio.” (*idem*). É notório a necessidade que o Pedro tem de controlar a sua paisagem sonora doméstica, sendo esse controle essencial para o conforto que sente. As ferramentas que usa para o fazer e a construção que faz dessa paisagem sonora, vêm das experiências de infância, ‘copiando’ a forma como a mãe o fazia quando ele era criança. Encontra-se neste caso específico, um exemplo de como a ideia de quotidiano, de ambiente doméstico, de conforto e de lar são começadas a construir desde cedo. Essa construção tem base em referências que se considera estarem de acordo com a identidade individual e familiar de cada um, em que a paisagem sonora tem um papel preponderante.

Ao contrário do Pedro, quando chega a casa a Ana gosta de não ouvir nada (mesmo que ilusoriamente), depende, no entanto, do estado, da energia e da vontade que tem quando chega do trabalho (2016). Nos momentos em que lhe apetece ouvir música a Ana diz que:

Normalmente ponho uma *playlist* e aquilo fica a tocar, gosto de ouvir música variada, não gosto de estar muito no mesmo tom, [...] tem que ser alguma coisa que vá mudando o registo para ir

cortando. [...] às vezes quando chego a casa, escolho as músicas mediante aquilo que acabei de ouvir [no carro] ou se gostei ou se.... vou continuar a ouvir aquilo [...] para dar continuidade, procuro e começo por ali, mas depois vou mudando, nada assim muito escolhido, é muito na hora, muito de improviso, pode ir desde uma coisa lamechas à coisa mais agitada, depende muito do dia. (*idem*).

Neste caso a paisagem sonora é manipulada para manter o mesmo estado de espírito ou nível de humor (DeNora 2004). Para isso a Ana, quando chega a casa, põe a tocar música que considera ser semelhante ao tipo de música que vinha a ouvir no carro. Neste caso a música é usada para manipular a paisagem sonora, funcionando assim, como um dispositivo de ordenamento pessoal e, neste caso, para manter um estado de humor (*idem*, 48-51). Mesmo dentro de casa, quando muda de divisão, a Ana recorre a este tipo de manipulação para manter o mesmo ambiente sonoro e consequentemente os níveis de energia e de humor: “[...] se estiver aqui [na sala] é aqui [que ponho a música a tocar], às vezes estou a cozinhar, como tenho rádio no telemóvel, meto lá, se estiver a ouvir uma *playlist* aqui, levo o computador para a cozinha, e fica lá.” (2016).

Sobre o tipo de música e os dispositivos que usa para manipular a paisagem sonora a Ana considera que sempre preferiu ouvir rádio a ouvir um disco de uma única banda, no entanto, se trouxe trabalho para fazer em casa⁶³, para realizar essa tarefa, prefere escolher um disco: “[...] para trabalhar gosto de músicas que tenham o som da guitarra [...] Ben Harper, José Gonzalez, Paco de Lucía, [...] [nunca toquei guitarra] mas adoro, sempre gostei [...]” (2016). Outra atividade que costuma realizar em casa é pintar. Também para esta atividade a Ana manipula a paisagem sonora, mas em vez de escolher determinado tipo de música:

[...] é deixar rolar, é porque é muito intuitivo, como a arte é algo que é intuitiva, não é, a música também é um bocado intuitiva [...] normalmente eu nunca pinto nada [previamente] definido, a música pode-me influenciar, mas ao mesmo tempo eu quando estou a pintar, também há uma altura, porque eu também tenho um bocado essa coisa, é aquilo pode estar a tocar, mas eu desligo, [...] aquilo está só para preencher um espaço, porque também se estiver muito silêncio eu também não me concentro. (*idem*)

⁶³ A Ana é Professora de Educação Visual e Tecnológica do segundo ciclo do ensino básico.

Como a própria refere, numa atividade que é direcionada - como o trabalho que trás para fazer em casa ligado à sua atividade profissional - a música que compõe a paisagem sonora é criteriosamente escolhida. Esta escolha consciente é por um lado para tornar a experiência mais agradável (DeNora 2004, 58-61), por outro para reproduzir um ambiente esteticamente adequado, circunscrevendo nesse ambiente até onde a mente pode ‘viajar’ (*ibidem*). Nesta atividade o tipo de música é sempre o mesmo, em que a guitarra tem um papel principal. Esta escolha da guitarra está associada à sua infância e à memória multissensorial que têm desse cenário (Ana 2016; 2017a). No entanto, para pintar, a Ana não quer, pelo menos conscientemente, que a atividade seja direcionada, não definindo antes o que vai pintar. Desse modo, para esta atividade escolhe aleatoriamente a música que vai compor o ambiente sonoro, pois se fizesse uma escolha consciente já estaria a condicionar o desenvolvimento daquilo que vai pintar.

Apesar de a música ser frequentemente usada para manipular a paisagem sonora no espaço doméstico, e construir o conforto do lar, também pode ser em alguns casos, considerada um elemento estranho que causa desconforto. A paisagem sonora da Olga é, frequentemente, composta pelo o som das festas de despedida que se fazem nos vários cruzeiros que ultimamente param em Lisboa. Segundo o que a Olga me explicou, no último dia que o cruzeiro fica em determinado sítio há uma festa de despedida. A Olga considera:

A despedida de um navio que é horrível, tem a música muito alta [...] parece que estás em Lloret del Mar. [...] Lloret del Mar foi um exemplo é como estar numa estância balnear [...] e isto é um som que eu estou aqui involuntária, porque eu não pedi para ouvir aquele som. (2016)

Perguntei-lhe que tipo de música é que passa nessas festas e a Olga diz que:

Passam muitas, mas eu não me lembro de nenhuma em especial. [...] a música do cruzeiro remete-me para um ambiente de ingleses reformados todos à beira da piscina. [...] eu já trabalhei num cruzeiro e a discoteca lá passava coisas que tu se calhar há dez anos que não ouves em terra. [...] ABBA, por exemplo, lembrei-me agora, ABBA se calhar é uma coisa, [...] depois músicas assim dançáveis [...] (*idem*).

Pus a hipótese de, se em vez desse tipo de música passassem canções da banda preferida

dela, se encararia de outra forma a maneira como o som das despedidas dos navios integram a paisagem sonora da casa da Olga, mas ela diz que não porque:

Sabes que eu tenho essa dificuldade, eu gosto de ser eu a escolher a minha música e a música que eu gosto de ouvir, gosto de voluntariamente ir procurá-la, ou seja, eu ir procurar a estação de rádio que passa a música que eu gosto, eu ir procurar o bar onde passa a música que eu gosto.

O som dos cruzeiros, mesmo sendo música, torna-se um ruído na vida da Olga. Uma das definições de ruído é um som ao qual estão associadas circunstâncias desagradáveis (Valadas e Leite 2004, 14). Neste caso, a estas músicas a Olga associa um cenário que não lhe é agradável. A música dos cruzeiros quando se tornam um elemento que compõem a sua paisagem sonora e interferem com o seu quotidiano, transportam-na para um cenário onde a experiência não foi agradável, causando assim desconforto. No entanto o som da buzina de um cruzeiro, comumente considerado ruído por ser incomodativo dificultando a comunicação (*ibidem*), nunca é mencionado pela Olga.

A Olga falou-me também de como perante a mesma atividade, neste caso tomar uma refeição, mas em dois cenários diferentes, ele controla a sua paisagem sonora de modo a obter dois ambientes sonoros diferentes e que ela considera adequados a casa uma das situações:

Não me perguntes porquê, porque é estranho, eu não oiço música quando estou a comer, quando estou a comer desligo a música, ponho televisão e vejo notícias ou uns desenhos animados.[...]Se eu estiver a comer com amigos é diferente, a música está lá e eu estou a ter uma amena conversa (2016).

A Camila usa a televisão e o *youtube* para manipular a paisagem sonora da sua casa e construir o ambiente sonoro:

Sim, é uma coisa que faço há pouco tempo [...] não fazia, porque era muito dada à televisão, punha a televisão [para preencher o espaço] [...] tipo AXN e FOX e de vez em quando ia pondo o olho, agora não vejo televisão há meses, e virei-me então para *youtube* e vamos ouvir umas coisas, muitas vezes ponho aquelas bandas sonoras de [...] música de relaxamento-piano, tudo menos flauta de Pã, outras vezes ponho aquilo que me apetece ouvir no momento (2016).

A Camila, na altura em que era “muito dada à televisão” (*idem*) escolhia aqueles canais específicos porque, como a própria refere “[...] tem séries que eu gosto de ver.” (*idem*), no entanto tem apenas como intenção preencher o espaço enquanto realiza outras atividades que não necessariamente ver televisão: “[...] era para estar ali, mas de vez em quando ia parando no sofá e via cinco minutos.” (*idem*).

Como Nowak e Bennet (2014) defendem o ambiente sonoro do quotidiano depende de um conjunto de variáveis, nomeadamente o espaço, o tempo, o corpo e as tecnologias:

What is certain, however, is that within sound environments, music listening occurs in the interactions between listeners, the spatial and temporal environments in which they exist, and with different levels of attention, levels of expertise, emotional responses and everyday activities; technologies that diffuse music; and lastly, music content whether chosen by, or imposed on, listeners, and its textual characteristics. (2014, 9).

Nestes quatro casos o uso da música é a principal forma de manipular a paisagem sonora, construindo o ambiente sonoro e a realidade. Mudando uma das variáveis também a realidade se altera. As novas tecnologias, como plataformas *online* de difusão de música ou mesmo tecnologias não tão recentes como o rádio, são os principais instrumentos utilizados para esta manipulação. A televisão também é frequentemente usada, não para difundir música, mas sim programas de televisão que emitem sons de alguma forma agradáveis para estas pessoas, mas que não exigem que lhes seja dada total atenção, servindo, tal como a música, para preencher o espaço e construir o cenário pretendido. Aliás, no caso da televisão e do *youtube*, apesar de transmitirem imagem, esta é quase sempre ignorada pelos participantes, sendo usados apenas para produzir som. No entanto, principalmente no caso da televisão, são escolhidos canais e programas específicos, pois, apesar da exclusão da imagem, ela existe e é recriada na imaginação e na memória provocadas pelos sons que lhe estão associados. A música e o som são usados para construir uma paisagem sonora que se transforma num elemento decorativo, tal como um sofá ou candeeiro, para construir o quotidiano e a realidade. É a forma como o corpo reage a estas paisagens sonoras que os faz tomar decisões sobre a forma como controlam o ambiente sonoro, sendo esta experiência o resultado da relação complexa entre o som e

a audição (Leppert 2012). Desta análise concluo que ter controle sobre as paisagens sonoras domésticas é importante, não só pelo conteúdo sonoro, mas também pelo poder de decisão de quando e onde ouvir. Conseguir este controle é um ato de poder, pois manipular a paisagem sonora é poder construir a realidade. A música e o som, de uma forma geral, são usados para levar o corpo a reagir de determinada forma e a realizar determinadas ações, desde as coisas mais banais como comer, a coisas menos vulgares como pintar.

3. Composições sonoras no cotidiano doméstico.

No âmbito desta investigação, concebi quatro composições sonoras, uma para cada um dos participantes, partindo precisamente dos sons que fazem parte do ambiente doméstico de cada um deles e das suas histórias individuais e que têm precisamente a intenção de serem usadas nesses ambientes domésticos e eventualmente serem transportadas para outros contextos para lhes conferir o sentimento de lar que têm em suas casas⁶⁴. Estas quatro composições sonoras são, tal como esta dissertação, um resultado da investigação que desenvolvi. São também, de acordo com Pink (2009), uma forma de fazer etnografia, visto que resultam da relação que tenho com cada um dos quatro participantes e da relação destes com os sons das paisagens sonoras domésticas individuais e a forma como eu as experienciei: umas vezes através da experiência efetiva e presencial - em que ouvi os sons que compunham cada uma dessas paisagens sonoras domésticas, audição essa que esteve envolvida com os outros sentidos, a minha memória e a minha imaginação; outras vezes através da narração dos participantes, ao mesmo tempo que recorriam ao que já defini anteriormente como atitude de escuta evocativa. Neste tipo de experiência foram ainda mais preponderantes a imaginação e a memória sensorial, para conseguirmos – os participantes enquanto narradores e eu enquanto ouvinte - construir mentalmente uma paisagem sonora que, não estávamos a ouvir, pelo menos na sua forma física.

Depois de perceber a importância que as paisagens sonoras têm na construção do quotidiano, funcionando como proporcionadoras de conforto e do sentido de lar, dando sentido à realização de rotinas e funcionando como uma prótese na construção da identidade de cada um dos participantes, possível devido ao seu poder evocativo, foram escolhidos os sons, para cada um dos participantes, que assumem estes papéis na sua vida diária, para serem os protagonistas de cada uma das composições sonoras. Os sons foram retirados de bancos de sons, gratuitos e disponíveis *online*⁶⁵. Há apenas a exceção de um som na composição da Olga, o som do sino que existe na igreja do bairro onde habita, que foi gravado (neste caso pela Olga), com recurso a um *smartphone*, para poder depois ser incorporado na composição. Neste caso, o som não podia ser retirado do já referido banco de sons, pois não se trata de um sino genérico, mas de um sino que emite melodias específicas e são essas melodias específicas que tem um papel na missão de dar sentido

⁶⁴ Para ter acesso às composições aceder aos *links* disponíveis no anexo 17.

⁶⁵ nomeadamente do site <http://eng.universal-soundbank.com/>

ao quotidiano da Olga. No caso de algumas canções ou vozes de pessoas específicas, que foram também incorporados em algumas composições, recorri a plataformas como o *youtube* ou *streaming* de programas de rádio, disponíveis *online*, de onde foram retirados excertos. Com o recurso ao banco⁶⁶ de sons pretendo fazer valer o meu ponto de vista de que o som de um cruzeiro, por exemplo, que se materializa sonoramente na buzina que imite som quando o cruzeiro parte, independentemente do cruzeiro ser o *Queen Mary* ou o *Paquete Funchal*, vai ter o mesmo efeito no ouvinte, importando, de facto, o contexto onde esse som foi ouvido, ou experienciado pela primeira vez.⁶⁷ Os sons foram depois trabalhados com recurso aos programas de edição de áudio *Audacity* e *Reaper*. O *Audacity* foi usado para manipular os ficheiros relativamente a questões de duração e de panorâmica. As composições foram depois efetivadas com recurso ao *Reaper*, onde os sons foram articulados de forma mais ou menos aleatória, resultando de várias experiências ‘tentativa-erro’ até encontrar um resultado sonoro, através da manipulação do volume dos vários sons e da relação entre eles, que se aproximasse de uma textura que me pareceu coerente e que representa aquilo que acredito ser a experiência sonora doméstica de cada um dos participantes.

Estas composições sonoras não pretendem assumir uma perspetiva narrativa como quase sempre acontece na *soundscape composition*, mas sim propor a sobreposição dos vários sons escolhidos de forma a criar uma textura sonora, mais ou menos linear, o que faz com que seja quase indiferente começar a ouvir a composição do início ou do minuto catorze, por exemplo. Apesar das composições terem em média duas de duração, pretendo que seja indiferente ouvir um minuto ou as duas horas completas. Aliás, a ideia de construir as composições sonoras com duas horas de duração parte exatamente do facto de, se o ouvinte quiser ouvir duas horas, não estar constantemente a reiniciar a composição, permitindo assim funcionar como um elemento de preenchimento e de decoração sonora do espaço, tal como acontece com as paisagens sonoras domésticas que temos nas nossas casas. Estas composições pretendem ser, ao mesmo tempo, uma recriação dessas paisagens sonoras e um elemento que as integra, portanto não faria

⁶⁶ O recurso ao banco de sons deveu-se, também, a uma questão logística, pois em tempo útil não teria possibilidade de gravar todos os sons necessários à concretização das composições, para além de não dispor de material técnico com a eficácia necessária para gravar os sons com a qualidade pretendida

⁶⁷Portanto, gravar o som diretamente ou fazer *download* de um banco de sons, terá à partida o mesmo efeito, não sendo importante a origem do ficheiro, mas sim a forma como este é depois articulado com os outros sons e apresentado ao ouvinte. Questões de direito de autor não se colocam neste caso, pois no site utilizado os sons estão à disposição para usufruto dos seus utilizadores.

sentido que tivessem um ‘princípio, meio e fim’. Estas intenções composicionais, chamemos-lhe assim, partem das propostas de Erik Satie – *musique d’ameublement* - de Brian Eno – *ambient music* – e do conceito de *muzak*, levando a questões conceptuais e de categorização que importam discutir, para poder concluir em que categoria se inscreverão as composições que construí.

3.1. Problemas conceptuais e de classificação - da música ambiente à arte sonora.

His ambient music provides an escape into a different listening to silence. It allows the listener to hear silence and fend off the bustle of a populated and busy soundscape without himself being implicated in its solitude.

Salomé Voeglin (2010, 206) (Sobre Brian Eno)

O conceito de música ambiente é ele próprio ambivalente e por isso, antes de mais, é preciso fazer a distinção entre ‘música ambiente’ (*environmental music* ou *background music*) e a *ambient music*. A ‘música ambiente’ (Oxford, 2015a) começa a surgir no final do século XIX, início do século XX, em grande parte motivada pelos avanços de várias tecnologias nessa altura, que preencheram o espaço público e privado de ‘ruídos’ que delas advém, conforme descrito por Russolo (2004). Se por um lado surge este interesse pelos ruídos, por outro lado, surge um interesse por uma música com um carácter mais ‘envolvente’, ‘discreto’. Erik Satie, com a *musique d’ameublement*, compõe música com a intenção de ser utilitária e discreta e que preenchesse o ambiente enquanto eram realizadas outras tarefas. Música pensada para o interior da casa ou ocasiões especiais e que pudesse mascarar os ruídos desagradáveis ou preencher silêncios desconfortáveis, mas que pudesse ser totalmente ignorada e passar despercebida (Shaw-Miller 2009; Volta 2007). Partindo da ideia de Satie, em 1922, George Owen Squier funda em Nova York a companhia chamada *Wired Music*, que mais tarde se viria a chamar *Muzak*, com a finalidade de produzir música para publicidade e anúncios de serviço público. Durante a década de 1930 começa, a partir de uma central, a transmitir para hotéis, clubes, restaurantes e lojas, música composta com um sistema de códigos de estímulo que surgem de estudos científicos que demonstraram ligações entre música, produtividade e segurança nas fábricas (Oxford, 2015a). Hoje em dia o *muzak* é usado em vários espaços públicos como lojas, elevadores ou aeroportos como forma de manter o conforto auditivo,

mas também como forma de apelar ao consumo (*idem*). O termo *muzak* é também muitas vezes utilizado como um termo pejorativo para toda a música gravada descaracterizada (DeNora, 2004; Lanza 2007; Oxford, 2015b). De referir que *Muzak*, com letra maiúscula, refere-se a ao produto, à marca: enquanto *muzak*, com letra minúscula, refere-se ao género de música ambiente de uma forma geral (Vanel 2013, 1-9).

O álbum *Music for Airports* é considerado pelo próprio Brian Eno como o primeiro álbum de *ambient music* (Eno 2015). Apesar disso, não será este o primeiro disco do compositor a inscrever-se neste conceito. Já antes, em 1975, Eno concebe o álbum *Discreet Music*, que, como o próprio nome indica, era composto de música que pretendia ser discreta e por isso mesmo propícia a funcionar com os propósitos da *ambient music*, no entanto o conceito só é definido em 1978 (*idem*). Do álbum *Music for Airports* faz parte um manifesto onde o autor define o conceito considerando o seguinte: surgiu do interesse em usar a música como parte do ambiente, produzindo material que seja diferente do *muzak* e de todas as conotações negativas que este possa ter, dando origem a um nome diferente (*ambient music*), tendo ambiente o significado de atmosfera, envolvimento; tem a intenção de criar música para situações temporais e espaciais específicas, sendo possível ter um catálogo para uma variedade de situações; não pretende (ao contrário do *muzak*) mascarar as características atmosférico-acústicas de um espaço, mas sim melhorá-las; tem a intenção de criar um ambiente calmo e propício ao pensamento; pode ser alvo de vários níveis de atenção auditiva, desde ser totalmente ignorada como ser foco de atenção (*idem*). O conceito de Brian Eno é inovador porque, defende Holmes, “*Music for Airports* (...) was not music *from* the environment but music *for* the environment” (Holmes 2008, 400). Atualmente o conceito de *ambient music* transformou-se apenas em *Ambient* e inclui uma diversidade de sonoridades tais como o *ambient dub*, *industrial ambient* e *space music* (Holmes 2008). Conceitos como este, ou como outros já abordados como a *soundscape composition*, devido às suas características sonoras e/ou aos propósitos com que são concebidos, os locais onde circulam e são transmitidos, muitas vezes não são considerados como música e por esse motivo são incorporados no conceito de arte sonora que discuto a seguir.

Arte sonora pode ser definida como: “general term for works of art that focus on sound and are often produced for gallery or museum installation.” (Cox e Warner 2015, 415). Esta definição, apesar de curta, é abrangente e faz com que muitas obras de arte se possam inscrever na categoria de arte sonora. Numa primeira análise qualquer peça

musical, no sentido lato do conceito de música, poderia ser considerada uma peça de arte sonora. A definição de arte sonora levanta, ainda hoje, muitas questões. Alan Licht (2009) descreve as várias questões que a definição de arte sonora levanta e tenta esclarecer as mesmas referindo que “sound art holds the distinction of being an art movement that is not tied to a specific time period, geographic location or group of artists, and was not named until decades after its earliest works were produced. Indeed, the definition of term remains elusive.” (Licht 2009, 3). São ainda várias as definições dadas a este conceito: “Bernd Schulz has written of it as ‘an art form ... in which sound has become material within the context of an expanded concept of sculpture ... for the most part works that are space-shaping and space-claiming in nature’ [...] David Toop has called it ‘sound combined with visual art practices’. [...] Bill Fontana has referred to his sound installations and real-time transmissions as ‘sound sculptures’ but that term has also been applied to sound-producing visual works by Harry Bertoia, the Baschet Brothers, and many others.” (*ibidem*). Não obstante as várias questões levantadas sobre este conceito e a sua definição, é importante a distinção que Licht faz entre música e arte sonora, derrotando assim a presunção que eu tinha feito antes de que qualquer obra musical poderia ser considerada arte sonora: “Unlike music, which has a fixed time duration (usually calculated around a concert programme length, or more recently the storage capacity of LP, tape, or compact disc formats), a sound art piece, like a visual artwork, has no specified timeline; it can be experienced over a long or short period of time, without missing the beginning, middle or end.”(*ibidem*). Esta distinção que o autor faz entre música e arte sonora é extremamente importante no âmbito desta investigação visto que exclui do campo da música as composições sonoras que construí uma vez que, como já referi, não tem um tempo definido e podem ser ouvidas o tempo que se desejar sem que percam o sentido. A ambiguidade da definição de arte sonora, acaba por, ao mesmo tempo que é abrangente e engloba todas as obras de arte que usam o som como um meio, ser um problema para conseguir categorizar algumas obras que poderão, ou não, ser consideradas arte sonora, pois este conceito, como refere Licht (2009), acaba por não estar circunscrito a nenhum período, localização geográfica ou grupo de artistas, sendo que o termo só passou a ser utilizado muito tempo depois de já existirem vários obras de arte que se inscrevem nesta categoria.

Sobre o mesmo assunto Douglas Kahn tem uma opinião um pouco diferente:

I am not particularly fond of the term *sound art*. I prefer the more generic *sound in the arts*. My last book was subtitled *a history of sound in the arts*; there was no mention of *sound art* and not only because it was outside the historical scope of the book. *Sound in the arts* is a huge topic, especially when one keeps in mind the synthetic nature of the arts, i.e., the various intersecting social, cultural, and environmental realities wittingly and unwittingly embodied in any one of the innumerable factors that go into producing, experiencing, and understanding a particular work. *Sound art* is a smaller topic, if what is meant is that moment that artists, in the general sense of the word, began calling what they were doing *sound art*. In my experience, artists started to use *sound art* in this way during the 1980s, although there were plenty of artists doing similar things with sound earlier and not necessarily calling what they did *sound art*. The topic becomes smaller still if what is meant is the term that refers to what began a few years ago, and it is this meaning that has become well known. (2006, 1)

Ao contrário de Licht, Douglas Kahn restringe, em termos temporais e geográficos aquilo a normalmente se chama arte sonora (*sound art*) e que o autor prefere chamar *sound in arts*,

Thus, the dual task here is to listen through history to sound and through sound to history - in particular, the history of sound in artistic modernism, the avant-garde, and experimental and postmodern points beyond, from the latter half of the nineteenth century into the 1960s, shifting from a largely European context to an American one. (2001, 2).

Assim, e partindo das abordagens que explorei, considerarei arte sonora todas as obras pertencentes a qualquer movimento artístico, que usem o som sem que este esteja preso a uma estrutura temporal fixa, podendo ser experienciadas por um período de tempo mais curto ou mais longo e onde o som é usado e explorado de forma espacial, como um objeto, em vez de ser usado de uma forma temporal, como na música, de uma forma geral. Este uso espacial do som não exclui algumas obras consideradas música que também usam o som de forma espacial, e que por isso são em alguns contextos consideradas música, noutros arte sonora, mas que se diferenciam da música exatamente por não usarem o som organizado de forma temporal.

Tanto no site <http://www.soundartarchive.net>⁶⁸ como no artigo de Alan Licht

⁶⁸ Site que fornece informação organizada sobre o assunto e de uma forma bastante exaustiva. A informação encontra-se compartimentada de várias formas sendo possível fazer uma pesquisa por artista, por áreas de atuação ou por períodos da história, por exemplo.

(2009) *ambient music* e *musique d'ameublement*, aparecem dentro da categoria de arte sonora, no entanto, este tipo de composições são muitas vezes discutidas e analisadas como música o que, em diferentes momentos, levou a que não fossem entendidas, como discuto a seguir.

3.1.1 Arte, música, utensílio.

Tanto a *musique d'ameublement* como a *ambient music*, apesar da palavra música estar presente em ambas, não pretenderam seguir os modelos de comunicação convencionais, inerentes à escuta musical. Não se baseiam em estruturas musicais melódicas e harmónicas, mas organizarem-se antes de acordo com o meio ambiente para o qual foram pensadas com a função de decorar o espaço, sem, porém, o definirem (Licht 2009, 6). O *muzak*, por outro lado, já parte de estruturas musicais tradicionais e, apesar de ser pensado, tal como os dois conceitos anteriores, para determinado espaço, não pretende só decorá-lo, mas sim funcionar como um estímulo ao consumo e à produção, sendo amplamente usado em superfícies comerciais bem como em espaços de trabalho (DeNora 2004; Lanza 2007; Oxford 2015b). Apesar dos seus propósitos, tanto a *musique d'ameublement* de Satie como a *ambient music* de Brian Eno - mais concretamente a peça *Music for Airports* - acabaram por não conseguir desempenhar a função para a qual foram pensadas.

No caso de Satie, apesar de este ter disposto os músicos de uma forma que não era a da estrutura de um concerto e insistisse para que as pessoas não parassem para ouvir, mas que circulassem, conversassem, comessem e bebessem isso não aconteceu e as pessoas paravam para ouvir a música, como se de um concerto se tratasse (Shaw-Miller 2009, 112-113). Hoje em dia, esta atitude de escuta, ou de não escuta, ambicionada por Satie é já uma prática comum, sendo frequente, em vários eventos sociais, existirem músicos a tocar, não para que as pessoas parem para ouvir, mas apenas para preencher o espaço. No entanto as obras tocadas, ao contrário das que fazem parte do conjunto associado ao conceito *musique d'ameublement*, não foram compostas com o propósito de preencher o espaço ou de passarem despercebidas.

Ao compor *ambient music*, Brian Eno pretendia que, ao contrário música pop⁶⁹ que impõe a sua presença e controla a audição, esta fosse um tipo de música que tanto

⁶⁹ Aquilo que o autor entende como música pop e que tinha sido até então os seu principal produto e objeto de composição.

pudesse passar despercebida como chamar a atenção do ouvinte, se o ouvinte assim quisesse (Eno 1983)⁷⁰. Relativamente a *Music for Airports*, Brian considerou-a a música ideal para ouvir (independentemente do nível de atenção auditiva), antes de voar:

I want to make a kind of music that prepares you for dying – that doesn't get all bright and cheerful and pretend you're not a little apprehensive, but which makes you say to yourself, 'Actually, it's not that big deal if i die.' (Eno 2015, 96).

Existem, no entanto, relatos de que *Music for Airports* em vez de 'preparar as pessoas para morrer', acaba por deixar o ouvinte/viajante nervoso:

According to Joseph Lanza, when Pittsburgh Airport decided to play Brian Eno's eerily ambiguous opus, 'Music for airports', over its public address system, performances were quickly cancelled when travellers complained that the 'background music' made them feel nervous. (DeNora 2004, 14).

Apesar de não ter funcionado com os propósitos com que foi pensada e o próprio Brian Eno considerar que este tipo de música não foi bem aceite pelos críticos musicais, considera que esta corrente musical foi importante pois ainda perdura e veio enriquecer o panorama musical e artístico. Uma crítica publicada na revista *Rolling Stone* no dia 7 de julho de 1979, a este álbum, não revela ser tão negativa como Brian aponta, referindo que “Brian Eno has succeeded once again in provoking his fans.” (Bloom 1979), em detrimento das inovações musicais que Eno pretendia alcançar que são pouco enaltecidas.

Contudo, mesmo não tendo conseguido alcançar os propósitos para o qual foram concebidas, tanta a *musique d'ameublement* como a *ambient music* mudaram aqueles que eram, nas respetivas épocas, os modelos de comunicação sonora e musical. Como tal, exigiam dos ouvintes um comportamento que não era aquele a que estavam habituados, o que levou, a meu ver, a que não fossem entendidas. Apesar disso, são ainda marcos importantes, por levarem a questionar e a repensar a tradição da comunicação sonora e musical em que o foco auditivo, e muitas vezes visual, está centrado na música e nos seus executantes. Nestes modelos de comunicação, apesar de partirem de um estímulo sonoro

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ZxDdZ3vRZwc>.

apelam a uma consciência que não é só auditiva, mas multissensorial como tenho vindo a defender durante esta dissertação.

Por outros motivos, também o *muzak* é constantemente rejeitado por ser considerado má música, não só em termos estéticos, mas também pelas funções a que se propõe e por ser música com um caráter utilitário (Lanza 2007; Vanel 2013). Apesar desta rejeição pode ser um aparato complexo, cujos objetivos podem muitas vezes extrapolar para projetos artísticos mais ambiciosos, sendo um exemplo disso o conceito de *Muzak-plus* formulado por John Cage em 1961 (Vanel 2013, IX-XIII). Jean-Pierre Armengaud defende que o conceito e as obras de *musique d'ameublement* de Satie apenas são lembradas graças a Cage, que perseguiu este conceito de mobiliário musical, ao apresentar um conceito dadaísta do *muzak*, porém como a mesma intenção de melhorar o ambiente humano (*in* Vanel 2013, IX-XIII). O interesse de Cage pelo *Muzak* surge a par com o seu interesse pela *musique d'ameublement* de Satie. Segundo alguns autores não são coisas assim tão diferentes:

“I have to admit,” said Shattuck, “that [as] much as I am ready to accept in aesthetic terms what Satie calls ‘furniture musique,’ . . . I nevertheless do a slow burn whenever I walk into an airport and have to listen to the canned muzak. When it comes from Satie it seems to be all right. But when it comes from the commercial establishment . . . it seems outrageous.” (Shattuck *cit. in* Vanel 2013, 3).

Para Shattuck a *musique d'ameublement* e o *muzak* não são diferentes, mas do ponto de vista dele é melhor se puderem ser separadas. A música ambiente⁷¹ é aceitável quando é formulada no campo da alta cultura, mas intolerável quando advém de propósitos comerciais (Vanel 2013, 3). A posição de Cage é, no entanto, mais descontrainda e sugere a *Muzak* deveria gravar a *musique d'ameublement*. O compositor separa os dois conceitos, não em termos estéticos mas em termos de função social e refere que “Muzak simply ‘attempts to distract us from what we are doing,’ whereas on the other hand, ‘Satie’s furniture music would like us to pay attention to whatever else we are doing.’” (*cit. in* Vanel 2013, 4). Vanel considera assim, partindo destas premissas, que o conceito de Satie pretende adotar uma forma de autoconsciência ou chamar a atenção para as dinâmicas coletivas existentes, enquanto a música ambiente presente em

⁷¹ *background music*

superfícies comerciais e escritórios pretende funcionar como um instrumento de manipulação e condicionar o comportamento humano (*ibidem*). Apesar de arte e *muzak* serem dois conceitos que não andam de braço dado, não pertencendo às mesmas esferas culturais, o segundo está totalmente integrada no quotidiano humano, sendo por isso a forma de arte mais com mais sucesso a emergir no século XX e que ainda hoje se mantém (Vanel 2013, 4-5). Na minha opinião, as diferenças entre um e outro passam apenas pela atitude de escuta e por, por trás do conceito de *musique d'ameublement* haver um autor, que legitima a obra. No caso da música ambiente comercializada e difundida pela empresa *Muzak*, a autoria não era tida em conta, sendo importante a comercialização da música como acontece com a música de catálogo, pré-composta para audiovisuais (Durand 2017). Se o conceito de *musique d'ameublement*, tivesse sido experimentado por um anónimo, talvez não houvesse hoje registo sobre o mesmo, como não haverá, provavelmente, sobre outros hipotéticos acontecimentos artísticos (com o mesmo ou outros propósitos), decorridos na mesma ou em épocas anteriores à de Satie.

Hoje em dia a empresa *Muzak Corporation* deixou a apenas de ‘vender’ música composta propositadamente para as funções a que se propõe e passou a integrar nos seus produtos, obras musicais de vários géneros, já canonizadas nos vários meios de circulação, às quais se consegue associar um compositor ou um intérprete:

Muzak is not something you can buy at retail shelves. It is music programmed for business environments to reduce stress, combat fatigue, and enhance sales. Nonetheless, many instrumental songs – some by very famous recording artists such as Lawrence Welk, Lionel Hampton, and Kenny G – have played on Muzak from time to time, either as custom-made cuts or from preexisting records. (Lanza 2007, 4-5).

Como se pode verificar através do site <http://us.moodmedia.com/>, associado a esta companhia, são disponibilizadas soluções sonoras e visuais para empresas: “We combine sight, sound, scent, social mobile technology and systems solutions to create greater emotional connections between brands and consumers – both on premise and beyond.”⁷². No site podemos aceder às várias soluções que apresentam. No separador *music samples*⁷³ encontramos a música dividida em categorias como *pop*, *classic and decades*, *rock*,

⁷² <http://us.moodmedia.com/about/>

⁷³ <http://us.moodmedia.com/music-genres/>

country, speciality and lifestyle, religious, urban, dance and electronica, body and soul, lounge, jazz and blues, classical and instrumentals, latin, world e holydays and hapenings. Esta divisão em categorias não segue uma linha previsível, tanto surgem categorias que remetem para géneros musicais, como outras remetem para períodos do calendário, ou estilos de vida. Cada uma destas categorias está depois dividida em várias subcategorias. Tomemos como exemplo a categoria ‘Classical and instrumentals’:



Figura 1

Dentro desta categoria estão incluídas subcategorias como: *Aloha, Arias and Overtures, Earthtones, Easy Instrumentals, Elegance, Ensemble, Environmental, Intermezzo, Mezzanine, Piano, Piano and Guitar, Symphonic*. Tal como nas categorias principais, não há um fio condutor e estas subcategorias tanto se referem ao tipo de instrumento que interpreta, como ao género musical, como a outras ideias e conceitos como ‘elegância’, por exemplo. No entanto acabam por ser mais elucidativas, pois a cada uma destas subcategorias está associada uma descrição e podemos ouvir exemplos das músicas nelas incluídas. Na subcategoria *Mezzanine*, por exemplo, a descrição refere que podemos encontrar “Classical Favorites From A Variety Of Eras”, estando incluídas faixas executadas por intérpretes como Daniel Barenboim, Emanuel Ax, Emerson String Quartet, Itzhak Perlman, Jean-Yves Thibaudet, Lang Lang, Martha Argerich, New York Philharmonic, Orchestre Du Theatre National ou Yo-Yo Ma. Se ouvirmos o *sample*⁷⁴ vamos encontrar excertos de obras musicais incluídas dentro dos cânones da dita música

⁷⁴ Para melhor ilustrar o que descrevo pode ouvir-se os exemplos musicais a partir de <http://us.moodmedia.com/music-samples/classical-instrumentals/>

clássica ou erudita, associadas a uma ideia de alta cultura: noturnos de Chopin, aberturas de óperas de Rossini, concertos de Mozart ou quartetos de cordas de Haydn.



Figura 2

Se o valor estético destas obras é raramente posto em causa, quando apresentados desta forma, elas transformam-se em algo que acaba por ser negligenciado e que deixa de ser visto como obra de arte e passa a ser visto como um utensílio, apesar de estarmos a falar da mesma obra musical. Apesar disso ao serem difundidas este tipo de obras musicais - às quais existe um compositor ou executante associados - em superfícies comerciais, influenciam empregados e consumidores. Muitas vezes os empregados pertencem aos mesmos grupos de consumidores que os clientes, acabando por se influenciarem mutuamente (DeNora 2004, 140-142). Ao serem obras canonizadas ou que estão presentes nos vários meios de comunicação como rádio, televisão ou plataformas de difusão *online*, fazem parte do quotidiano dos consumidores, havendo assim um processo de identificação em relação à loja e aos seus produtos a partir da música (*idem*, 143-146). As superfícies comerciais tornam-se assim, elas próprias, um meio de difusão

e circulação musical. Nesse sentido, considero que não só a música tem influência sobre o consumo dos produtos presentes nas superfícies comerciais em causa, como os produtos comercializados terão influência no posterior consumo de música, fora desse espaço. Com esta introdução de música que circula por outros meios que não apenas o das superfícies comerciais, deixa de ser apenas a música que serve como utensílio de incentivo ao consumo de determinados produtos, como é, ela própria, um produto que se autopromove. O exemplo disso é a loja Ikea (que já explorei anteriormente). A loja tem dois espaços distintos: um onde os consumidores recolhem os produtos que desejam comprar, outro de exposição. No espaço de exposição existem vários nichos que são a recriação das principais divisões de uma casa – sala de estar, sala de jantar, cozinha, quarto, casa de banho, varanda, escritório – e às vezes até de apartamentos inteiros. Essas recriações são feitas com recurso aos produtos à venda na loja e são articulados de forma a proporcionar aos consumidores aquilo que deve ser um lar e a forma como este pode ser configurado, a partir de objetos de decoração e mobiliário. Esses nichos, enquanto recriação de cenários onde se desenrola o quotidiano doméstico, apelam à multissensorialidade: as cores e formas dos objetos apelam à visão; as texturas dos objetos ao tato; são adicionados objetos, como velas de cheiro, que apelam ao olfato; objetos que representam alimentos (como frutas) que apelam ao paladar. No que diz respeito à audição não é feita nenhuma recriação do que pode ser uma hipotética paisagem sonora de um daqueles ambientes domésticos, apesar de, como vimos anteriormente, ao estudar a forma como as pessoas constroem o seu quotidiano, a empresa ter essa dimensão em conta (Ikea 2016). Em toda a loja, seja na secção onde se recolhe os produtos, na secção de exposição ou dentro de cada um dos nichos, está a tocar música dita comercial, facilmente encontrada em qualquer outro meio de difusão como a rádio ou plataformas *online*, ali disponibilizada por uma empresa como a *Muzak Corporation*. Apesar da tentativa de criarem uma réplica do que pode ser um ambiente doméstico, a dimensão sonora não é contemplada, pois apenas são usados produtos disponíveis para venda na loja e o Ikea ainda não vende sons.

Perante os vários argumentos que apresentei, que discutem esta problemática relativamente à categorização de música usada como ‘pano de fundo’, sustentada por conceitos artísticos como os de *musique d’ameublement* de Satie, de *ambient music* de Brian Eno ou complexo e pouco explícito conceito de *Muzak-Plus* de Cage, assumo que a inclusão de determinado objeto em categorias como música, arte sonora ou *muzak*,

depende não do objeto em si mas da forma como é usado e dos meios de circulação e comunicação que são usados para a sua difusão e a forma como é escutado pelo ouvinte e integrado no seu quotidiano construído a partir das relações humanas. A mesma obra pode ser incluída nas três categorias, dependendo se é apresentada num concerto, numa galeria de arte ou transmitida nos altifalantes de um centro comercial enquanto se comem gelados de uma loja franchisada de uma qualquer cadeia multinacional ou enquanto se espera por ser atendido telefonicamente por um operador de *call center*, que nos consiga resolver questões relacionados com o nosso pacote de televisão por subscrição.

Assim, as composições sonoras que construí para cada um dos participantes desta investigação, serão apenas denominadas e categorizadas como composições sonoras, pois considero ser a única demoninação que é indiscutível, visto que usam som e são fruto de um processo de composição, independentemente da sua complexidade. Apesar da minha intenção ser que elas sejam encaradas como um utensílio e usadas no quotidiano doméstico dos participantes, eu não pude controlar o local e a forma como as ouviram e utilizaram, sendo que a categorização destas composições sonoras em música, arte sonora, *muzak* ou qualquer outra coisa, dependeu, e vai depender, da experiência individual de cada um dos participantes e da forma como elas foram ou não integradas no seu quotidiano, como analiso a seguir.

3.2 Em ação – as composições sonoras utilizadas como objetos do quotidiano.

Após a conclusão das composições, facultei aos participantes o ficheiro com o formato áudio da composição e o link do formato audiovisual, alojado na plataforma *youtube* - onde é conjugada a composição sonora que construí para cada um deles com a fotografia que cada um me enviou referente ao seu espaço doméstico.⁷⁵

⁷⁵ Quando enviei a composição, pedi-lhes o seguinte, conforme a transcrição do email que enviei para cada um deles, no dia 12 de abril de 2017 (este exemplo diz respeito ao email que enviei para o Pedro): “Com base nas conversas que temos tido sobre a forma como te relacionas com os sons que fazem e fizeram parte da tua vida, principalmente do teu quotidiano, fiz uma composição sonora. Para que possas usufruir, envio-te essa composição em dois formatos diferentes [...] O nome dado ao ficheiro é o nome fictício que tens quando falo de ti na minha investigação, ou seja, “Pedro” Espero que gostes. Pedia-te que ouvisses esta composição (usando o ficheiro que quiseses) e que o fizesses no próximo mês e que passado esse mês me enviasses um pequeno texto a falar sobre a forma como usaste a composição: Que formato usaste mais? Onde ouviste (em tua casa ou fora da tua casa)? Ouviste sozinho ou acompanhado? Ouviste enquanto fazias outras coisas ou paravas para ouvir? Gostaste? Reconheces os sons? Se tivesses que catalogar isto que fiz o que lhe chamarias? Estas perguntas são meramente orientadoras, não tens que lhes responder de forma taxativa, é só para te orientares e podes mesmo abordar outras questões que não estão contempladas.”

Vou a seguir descrever a forma como cada um dos participantes interagiu com a sua composição sonora, como ela influenciou o seu quotidiano e como cada um deles a catalogou tendo em conta a forma como esta foi experienciada. Vou depois, em 3.2.1, analisar e interligar cada uma das descrições para perceber de que forma, apesar de partir destes quatro casos particulares, objetos como estas composições sonoras podem ser usadas como um novo modelo de comunicação sonora no quotidiano doméstico.

A composição sonora construída para a Ana⁷⁶ transmite-lhe, diz ela, “serenidade e relaxamento” (2017b). A Ana começa logo por lhe chamar música, não usando, durante o discurso, qualquer outro termo para se referir a este objeto. Consegue identificar sons de momentos diferentes da sua vida e de como são importantes na construção da sua identidade: “A mistura do som do mar com a melodia do amolador, é em mim, o unir de dois polos que tem um significado de destaque. O primeiro como procura de calma e o segundo um retroceder às origens, recuperando o encontro com a nossa infância e raízes.” (*idem*). No seu dia-a-dia a Ana refere que apenas usou a composição em momentos de “relaxamento e meditação” (*idem*), não realizando, por isso, outras atividades enquanto ouvia a composição, perante a qual teve uma atitude contemplativa. Refere ainda um som que chamou “telemóvel” (*idem*) e que diz que não lhe faz sentido na composição pois “não tinha ligação sonora e visual para o processo meditativo” (*idem*). O som em questão, no entanto, refere-se ao som da carrinha da *Family Frost*⁷⁷, que foi utilizado pois a Ana referiu que lhe recordava momentos da sua infância. No entanto, integrado na composição a Ana não o reconheceu e remeteu para um som mais atual: o do telemóvel.

A Camila mostrou-se muito sensibilizada com o facto de ter uma composição sobre ela⁷⁸, sendo que esse afeto relativamente à composição – por ser sobre ela e por ter sido construída por mim com quem ela tem uma relação de amizade – acabou por moldar de alguma forma a opinião sobre o que ouviu. Usou sempre enquanto realizava outras atividades, como trabalhar no computador ou fazer lides domésticas associadas ao espaço da cozinha e usou em sua casa e em casa dos pais, onde passa, praticamente, todos os fins de semana (2016; 2016b; 2017a). Nunca partilhou a composição com outras pessoas e reconheceu os sons nela inscritos, como sendo sons que fazem parte do seu quotidiano e

⁷⁶ Consultar anexo 18 e o *link* <https://www.youtube.com/watch?v=AR-5N3ZvDnY&t>

⁷⁷ Empresa de produtos congelados que faz a distribuição porta a porta, usando uma carrinha com um aspeto visual e uma melodia características.

⁷⁸ Consultar anexo 19 e o *link* <https://www.youtube.com/watch?v=UzwCuRr-z8s&t>

que lhe dão tranquilidade, no entanto consegue perceber que não são os sons “ao natural” (2017a), como a própria refere, pois no seu quotidiano os sons não se sobrepõem da mesma forma nem com o mesmo encadeamento (*idem*). Aliás muitos dos sons nem pertence ao mesmo espaço físico e temporal, sendo que alguns pertencem a sítios onde a Camila viveu em outras fases da sua vida. Nunca ouviu a composição até ao fim, mas considera que não seria necessário, pois percebe que os sons estão constantemente a repetir-se. Numa tentativa de catalogação a Camila chama-lhe “O rol de sons que me faz feliz”, não usando assim qualquer convenção (música ou arte sonora), mas catalogando-a de acordo com a experiência sensorial e afetiva que a composição sonora lhe proporcionou.

Para perceber algumas das reações do Pedro à sua composição⁷⁹, é preciso explicar que no período em que ele a utilizou, encontrava-se em processo de mudança de casa. Esta composição dizia, portanto, respeito à paisagem sonora que se desenrolava numa casa que ia deixar de ser o cenário do seu quotidiano. Já tinha referido antes que o Pedro vive numa zona da cidade com bastante diversidade e densidade sonora, sendo que toma consciência efetiva disso ao ouvir a composição: “De facto não tenho consciência da quantidade de ruído à minha volta.” (2017b). Refere também como, na excitação e expectativa da mudança de casa, os sons associados à casa ‘antiga’ acabam por ser incomodativos: “Neste momento exato (com a mudança de casa) esses sons /composição irritam-me, não são agradáveis. Na minha cabeça estão associados a esta casa e estou ansioso por uma mudança de ambiente sonoro...” (*idem*). Resolveu mudar de casa porque onde vivia era bastante pequena e, a pouco e pouco, o facto de estar no centro da cidade e de ter bastantes ruídos o começava a incomodar, ou seja, já não lhe era confortável viver naquela casa. Os sons inscritos na composição sonora que construí para o Pedro, remetem-no automaticamente para o ambiente sonoro desta casa onde viveu vários anos, associando, quase automaticamente, estes sons ao desconforto que sentia nos últimos tempos que lá viveu.

Na composição do Pedro existe o som da voz da Inês Meneses, locutora da Rádio Radar, num programa chamado “Fala com Ela”, que o Pedro ouve frequentemente e por quem o Pedro disse, anteriormente, ter uma paixão (pela voz, não pela locutora). Apesar de reconhecer o som desta voz, quando integrada na composição assume um papel

⁷⁹ Consultar anexo 21 e o *link* https://www.youtube.com/watch?v=Y_11plyZjng&t

diferente. Quando ouve o referido programa o Pedro tende a concentrar-se nos restantes sons do seu ambiente sonoro, no entanto, quando integrada na composição, esta voz não consegue ser o foco de atenção do Pedro: “A minha atenção quando estou a ouvir o “Fala com Ela” leva-me a ignorar os restantes sons e concertar-me na Inês Meneses. Acho que esse “foco” torna o espaço sonoro mais agradável.”. O Pedro diz que utilizou sempre o *youtube* para ouvir a composição sonora e, durante o seu discurso, usa sempre o termo ‘composição’ para se referir ao objeto em causa.

A Olga teve sobre esta composição⁸⁰ a mesma atitude de escuta que teria sobre uma composição musical no sentido mais tradicional. Se, por exemplo, eu lhe enviasse o link de uma nova canção de uma banda pop/rock (aliás, prática comum entre nós), a Olga vai ouvir a canção completa para poder dar depois a sua opinião, mesmo que tenha mais tempo do que os esperados tradicionais quatro minutos característicos de uma canção pop. Neste caso houve a tentação de fazer o mesmo. Ouviu a composição no seu computador portátil, usando o *youtube*. Sobre a experiência de utilização refere que: “Hoje, quando me decidi agarrar a este assunto, ouvi uma hora e picos de seguida, enquanto estava em frente ao pc a fazer coisas e depois deixei a tocar enquanto tratava da casa e de mim, até sair para fazer compras. Neste momento, estou a ouvir o que falta ouvir enquanto te escrevo, para que não me esqueça de apontar nada.” (2017c). A forma como a Olga articula o discurso sobre a composição sonora que construí, leva-me a crer que fez da sua audição uma tarefa que tinha que cumprir com sucesso e o mais rápido possível. Assim essa escuta quase que se resume a uma única vez, porém partida em vários momentos. Sobre a experiência refere como a maneira como interagiu com os sons foi diferente, dependendo da forma como esta audição era realizada e da atenção que lhe foi dada: “Está engraçado, mas confesso que passado um bom bocado a ouvir, especialmente como estou a ouvir agora, em frente ao pc, começa a tornar-se confuso, como quando tens um barulho externo que não consegues controlar. Enquanto tratava de mim e da casa, de manhã, foi muito pacífico, porque o som vinha da sala e eu estava noutras divisões, quase como se os sons da rua estivessem um bocadinho amplificados.” (*idem*). Como a Olga fez uma audição atenta, quase como uma atitude de escuta causal (Chion 2008, 27), conseguiu reconhecer todos os sons incluídos na composição e relacioná-los com os locais e factos da sua história pessoal, que me foi relatando ao longo deste processo.

⁸⁰ Consultar anexo 20 e o *link* <https://www.youtube.com/watch?v=tbLY9UKnTdY&t>

Refere também como a imagem e o som se interligaram e fazem sentido, pois a imagem que me enviou para fazer parte da composição é uma fotografia da janela da sua sala de estar, por onde entram quase todos os sons relacionados com esta casa que estão presentes na composição. Durante o discurso não usou nenhum termo específico para se referir a este objeto, não dando qualquer pista de como o classifica, porém acaba o discurso dizendo: “Obrigada João pela brincadeira/experiência.” (*idem*) o que me leva a concluir que deu mais importância ao processo do que ao objeto em concreto.

3.2.1 Sons, composições e plataformas no quotidiano doméstico.

Apesar de a minha intenção ser que as composições que construí fossem usadas enquanto eram executadas outras tarefas, inerentes aos quotidianos domésticos isso nem sempre aconteceu e a tendência, visto estarem perante um objeto novo sobre o qual tinham alguma curiosidade, foi, pelo menos inicialmente, de colocar alguma atenção e foco na atitude de escuta.

De uma forma geral todos conseguiram identificar os sons inscritos nas composições e associá-los à sua história pessoal e ao seu quotidiano – presente e passado – mesmo que os sons tenham sido ouvidos em momentos e sítios diferentes e agora, no contexto da composição, estejam todos juntos. Apesar da artificialidade dessa junção, os sons continuam a ser associados aos mesmos significados que tem tido no processo de construção contínua do quotidiano e da identidade de cada um dos participantes.

Quando se trata de catalogar a composição sonora, as denominações atribuídas por cada participante estão diretamente ligadas com a forma como as utilizaram. No caso da Ana, a composição é catalogada como música, pois no seu quotidiano esta composição, tal como a música num sentido mais amplo, foi usada por ela para meditar e relaxar. A Camila resolveu chamar-lhe “O rol de sons que me faz feliz”, pois aquilo que mais se evidenciou na sua relação com a composição foi a experiência sensorial e afetiva que esta lhe proporcionou. Já o Pedro chamou-lhe, tal como eu, composição, pois ele encarou-a sempre como um reflexo e uma representação daquilo que era o ambiente sonoro da casa onde ainda habitava e que se preparava para abandonar, acontecimento pelo qual estava ansioso, fazendo com que sentisse algum desconforto ao perceber o quão denso era o seu, até então, ambiente sonoro doméstico. Relativamente à Olga, a única vez que categoriza a composição que lhe enviei é por “Brincadeira/Experiência”, estando esta catalogação

relacionada com a forma analítica como a Olga integrou a audição da composição no seu cotidiano. Tal como indiquei anteriormente, a categorização de objetos supostamente artísticos, em categorias como música, arte sonora ou simplesmente utensílios, vai depender do uso que é dado a esses objetos, sendo que esse uso vai depender de vários fatores que não são possíveis de controlar. Tentei não influenciar a forma como estas composições foram usadas por cada um dos participantes, no entanto existem fatores que irão sempre influenciar essa escuta e utilização, condicionando assim a forma como, para cada um deles, estas composições foram catalogadas. Apesar de todos usarem o som para em vários momentos do seu dia-a-dia, construírem e manipularem a sua paisagem sonora doméstica, dando assim sentido a momentos específicos do seu cotidiano, como analisei em 2.3, este objeto, ainda não foi usado com esse fim. Provavelmente devido ao tempo circunscrito que houve para a sua utilização e a maneira quase ‘imposta’ com que foi introduzido nos seus quotidianos. Assim, de uma forma geral, a tendência inicial é de direcionar o foco da atenção auditiva para estas composições. Quando esse foco existe, os vários sons sobrepostos podem tornar-se confusos e até desagradáveis, pois estas composições incluem sons que, quando experienciados diretamente, não acontecem em simultâneo e sons aos quais, no dia-a-dia, não era dada muito atenção, passando despercebidos, sendo que muitos deles só foram notados pelos participantes quando, através de uma atitude de escuta evocativa, foram convidados a pensar sobre eles. No entanto, quando o foco saiu da composição e foi para outras atividades, tal como eu proponho que seja a utilização destes objetos, funcionando o som como um objeto de decoração, as composições conseguiram articular-se com as rotinas que constituem o quotidiano funcionando, como a Olga refere (2017c), como uma amplificação dos sons que chegam da rua e transmitir sensações de felicidade, tranquilidade e relaxamento, como é referido pela Ana e pela Camila ou, como no caso do Pedro, ser uma tomada de consciência para densidade da constituição do seu ambiente sonoro doméstico.

Durante a utilização da composição a plataforma de eleição dos participantes foi sempre o *youtube* e ninguém fez referência ao uso do ficheiro de som. Apesar de ser usado o *youtube*, onde as composições assumem a forma de objeto audiovisual, apenas a Olga faz referência à imagem, sendo que no resto dos casos, apesar da presença da imagem, apenas foi considerado o som. Esta utilização do *youtube*, apenas para ouvir, é uma prática comum dos participantes no seu quotidiano, quando se trata de ouvir música, como já abordei anteriormente. Apesar desta plataforma transmitir imagem, é quase

sempre ignorada, sendo usada apenas para produzir som. Esta escolha deve-se à infinidade de conteúdos presentes e à gratuidade desta plataforma, ao contrário de outras de reprodução de música *online* como o *spotify* ou *itunes* aos quais está associada uma contrapartida monetária ou de fidelização. Para além disso o uso desta plataforma permite uma economia de espaço: por um lado espaço em casa com a não acumulação de suportes físicos, como acontece com o CD, por exemplo; por outro lado espaço na memória do computador, *smartphone*, *tablet* ou leitor digital, o que não aconteceria com o ficheiro de som que lhes envie. O *youtube*, permite assim, a partilha e o acesso a uma série de conteúdos, sonoros e visuais, em qualquer lugar e em qualquer hora sem ser para isso preciso carregar um CD ou guardar uma cópia do ficheiro de som em vários dispositivos ou ocupar espaço da ‘nuvem’⁸¹ pessoal de cada um. Portanto ter acesso a um ‘objeto pessoal’, como estas composições, através desta plataforma, será uma mais valia e uma forma de, a longo prazo, estes objetos começarem a fazer parte e serem usados por cada um dos participantes, no seu quotidiano.

⁸¹ Refiro-me a plataformas de armazenamento como *Google Drive*, *icloud* ou *Dropbox*.

Conclusão

Com esta dissertação pretendi compreender, por um lado, o papel das paisagens sonoras domésticas como objeto de construção da identidade, da memória, da realidade e da sensação de conforto/desconforto, por outro lado se os objetos que as constituem podem ser usados como base para a construção de composições sonoras que possam ser usadas no espaço doméstico e transportadas para outros contextos. Estas foram as linhas orientadoras que sustentaram a forma como analisei o quotidiano doméstico de quatro pessoas. Tentei responder às perguntas que estabeleci no início desta investigação, chegando a conclusões que a seguir apresento e que, apesar de particulares, podem ser pistas para a forma como o ser humano se relaciona com as paisagens sonoras domésticas. Evidencio assim a forma dinâmica como os indivíduos e o ambiente sonoro colaboram num processo bilateral de construção mútua, contribuindo para um pequeno avanço dos estudos musicológicos nesta área.

Tive como principal base teórica a exploração de Tia DeNora (2004) relativamente aos usos da música no quotidiano e parti de uma metodologia chamada etnografia sensorial (Pink 2009). Esta metodologia deu-me liberdade relativamente às ferramentas que utilizei. Foi permitido o recurso às redes sociais digitais, como o *facebook* ou outro tipo de interações *online* e o desenho da investigação foi sendo moldado de acordo com as impressões e sensações que fui tendo ao longo do processo. Foi privilegiada a interação entre os sentidos e o facto de estes serem interdependentes e influenciarem a forma como o quotidiano é experienciado, indo além daquilo que é visível, incluindo, também, aquilo que eu fui sentindo e experienciando. Para isso, foi incentivada uma atitude de escuta evocativa, em que os participantes foram convidados por mim, fazendo uso da audição, da memória sensorial e da imaginação, a trazer até si o poder evocativo dos sons que fazem e/ou fizeram parte das paisagens sonoras da história individual de cada um. Este processo só é possível devido à qualidade acusmática dos objetos sonoros, onde causas e significados são excluídos permitindo a criação de novos significados e saberes que são construídos na relação dos indivíduos com o contexto onde os sons foram ouvidos.

Nestes quatro casos, as paisagens sonoras domésticas, têm um papel na construção da identidade individual de cada um e dão sentido ao quotidiano, construindo assim a realidade. Este papel que os sons assumem apenas é possível devido ao seu poder evocativo (Turkle 2007) que permite trazer à memória cenários e situações, tendo os sons

como detonadores desses pensamentos. Mesmo quando ouvidos fora do contexto, remetem-nos para esse lugar, sendo essa viagem, não é apenas sonora, mas multissensorial, em que o som é o ativador dessas memórias, que incluem cheiros, imagens, texturas, paladares e sentimentos construídos através de relações pessoais.

Tal como a música (DeNora 2004, 63-66), verifiquei que sons específicos podem funcionar como indicadores de formas de agir e atuar. Ao fazerem parte do ambiente doméstico, tal como uma peça de mobiliário, os sons podem proporcionar conforto e fazer com que determinado lugar ou espaço, não necessariamente físico, seja considerado um lar. Para ser atingido esse conforto e esse sentimento de lar, as paisagens sonoras domésticas são manipuladas partindo de processos de inclusão e de exclusão, tal como a construção da identidade, (Hall 2003; Bauman 2005; Cozier 1997; Goffman 2002) em que os próprios sons e o foco de atenção auditiva são usados com esse fim. Para isso recorre-se ao uso de música transmitida a partir dos mais variados dispositivos e plataformas. Há um uso crescente dos meios audiovisuais apenas para transmitir som, sendo o *youtube* uma das principais plataformas. Esta escolha deve-se à infinidade de conteúdos que esta plataforma põe ao nosso dispor e pela facilidade e rapidez com que lhes podemos aceder. Outras vezes a manipulação do ambiente sonoro é feita através de objetos que imitem ruídos brancos, como frigoríficos ou ventoinhas, para mascararem os sons que vem do exterior e que causam desconforto, outras vezes ainda desligando em casa todos os objetos e aparelhos que possam emitir som, para ficarem em ‘silêncio’, ‘silêncio’ esse que é composto pelos vários sons que vêm do exterior e que compõem a paisagem e o ambiente sonoros domésticos, fazendo do ‘silêncio’ de cada casa, único e especial para os seus habitantes.

Quando usados em composições sonoras, os sons que fazem parte do ambiente doméstico e da história individual de cada um, conseguem manter o seu papel evocativo, apesar de nem todos sons terem sido experienciados em simultâneo, pertencendo a universos temporais e espaciais diferentes. Estas composições, apesar de não pretenderem ser música, foram usadas, por cada um dos participantes, como uma peça musical para manipularem o seu ambiente sonoro doméstico, sendo que em alguns casos, apesar de os sons serem familiares e existirem de forma ‘natural’ nesse mesmo ambiente sonoro, a presença deste objeto era intrusiva, principalmente quando lhe era dado o foco da atenção auditiva, funcionando algumas vezes como uma tomada de consciência da densidade do ambiente sonoro doméstico. O tempo que os participantes tiveram para aplicar estas

composições no seu quotidiano foi circunscrito a um mês, pelo que, numa perspetiva de desenvolvimento desta investigação, seria pertinente e interessante perceber se estas composições, ao longo do tempo, continuaram a ser usadas no ambiente doméstico, ou noutros contextos sociais e de que forma elas foram importantes na construção da realidade e assumiram novos significados.

A forma como estas composições foram nomeadas e catalogadas por cada um dos participantes esteve sempre relacionada com o uso que lhes foi dado, sendo por isso impossível fazer uma catalogação estanque e inequívoca destes objetos. Defendo por isso, que a classificação destas composições sonoras, bem como de outras obras que usem o som, não pode ser feita sem ter em conta o uso que lhes é atribuído, podendo a mesma composição sonora ser considerada música, arte sonora ou um utensílio. O uso dado a estes objetos vai influenciar não só a sua catalogação bem como os modelos de comunicação que lhes são intrínsecos. Proponho com estas composições, um modelo de comunicação sonora em que objetos como estes possam ser concebidos para ser usados no espaço doméstico como objetos de decoração. Pretendo assim que seja possível que a escolha dos itens com que preenchemos o nosso quotidiano, não dependa só de formas e cores, texturas, odores e paladares, mas que também a dimensão sonora passe a ser uma variável a ter em conta na construção multissensorial do lar.

Partindo da proposta que faço, de composições sonoras concebidas para serem um objeto de decoração, seria pertinente continuar a investigação nesse sentido, percebendo de que forma composições sonoras podem ser articuladas para poder atingir os fins que proponho. Nesse âmbito, seria útil uma parceria com a empresa Ikea, usando os nichos onde são feitas as recriações de ambientes domésticos, para incluir estes ‘sons decorativos’, em vez da música que se diz ambiente, que se espalha por toda a loja. Pretendo perceber assim que sons e suportes poderão funcionar nesse sentido, tendo em conta as vertentes estética, comercial e social, contribuindo para a criação de novos modelos de comunicação sonora e para o desenvolvimento dos estudos musicológicos no âmbito paisagens sonoras domésticas.

Bibliografia

Accioaiuoli, Margarida. 2015. *Casas com Escritos - Uma história da Habitação em Lisboa*. Lisboa: Bizâncio.

Augoyard, Jean-François e Henry Torgue. 2005. *Sonic Experience: a guide to everyday sounds*. Traduzido por Andra McCartney e David Paquette. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press.

-----2015. "Noise and Politics" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 7-9. New York: Continuum.

Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade Entrevista a Bennedetto Vecchi*. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bachelard, Gaston. 1979. "A Poética do Espaço" em *Os Pensadores*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial.

Beard, David and Kenneth Gloag. 2005. *Musicology, The Key Concepts*. London and New York: Routledge. pp.65-67

Belgiojoso, Ricciarda. 2014. *Constructing urban space with sounds and music*. Surrey e Burlington: Ashgate Publishing, Ltd.

Berger, Peter L. e Thomas Luckman. 1991. *The Social Construction of Reality – A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.

Bijsterveld, Karin. 2008. *Mechanical Sound – Technology, Culture and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Massachusetts: The MIT Press.

Blessner, Barry e Linda-Ruth Salter. 2007. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge: The MIT Press.

Born, Georgina. 2013. *Music, Sound and Space Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Botton, Alain de. 2009. *A Arquitectura da Felicidade*. Traduzido por Lucília Filipe. Alfragide: Dom Quixote.

Bourdieu, Pierre. 1994. *A Distinção – Crítica Social do julgamento*. Traduzido por Daniela Kerne e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp.

Briganti, Chiara e Kathy Mezei. 2012. *The Domestic Space Reader*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Bull, Micahel. 2000. *Sounding out the City - Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Nova York: Berg.

Cage, John. 1973. *Silence*. New England Hanover: Wesleyan University Press.

Casablanca. 1942. [film] Directed by M. Curtiz. Hollywood: Warner Bros.

Castro, Raquel Lemos. 2007. *Ecologia Acústica*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Certeau, Michel de. 1998. *A invenção do quotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.

Chaves, Rui e Pedro Rebelo (2012). “Evocative Listening: Mediated practices in everyday life”. *Organised Sound*, 17: 216-222.

Chion, Michel. 1994. *Música. Média e Tecnologias*. Traduzido por Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget.

-----, 2008. *A Audiovisão*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda.

-----, 2009. “Glossary” em *Film: A Sound Art*. 465-500. Nova York: Columbia University Press.

-----, 2016. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Durham and London: Duke University Press. Edição do Kindle.

Corbin, Alain. 1998. *Village bells: sound and meaning in the 19th-century French countryside*. New York: Columbia University Press.

Corte-Real, Madalena Sandmann. 2015. *Shaping an urban space: the revitalization process of Mouraria in Lisbon*. Tese de Doutoramento em Estudos Urbanos. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Cox, Cristoph. 2009. “Sound Art and the Sonic Unconscious.” *Organised Sound* 14: 19-26.

Cox, Cristpoph e Daniel Warner. 2015. "II. Modes of Listening: Introduction" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 65-66. New York: Continuum.

-----, 2015a. "Glossary" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 409-417. New York: Continuum.

Cozier, W. Ray. 1997. "Music and Social Influence." Em *The Social Psychology of Music*, de David J. Hargreaves e Adrian C. North, 67-83. New York: Oxford University Press.

DeJean, Joan. 2012. *O século do conforto*. Traduzido por Catharina Epprecht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Dennis, Flora. 2008. "Sound and Domestic Space in Early Modern Italy." *Studies in the Decorative Arts* 16: 7-19.

-----, 2010. "Scattered knives and dismembered song: cutlery, music and the rituals of dining." *Renaissance Studies* 24.1: 156-184.

DeNora, Tia. 2004. *Music In Everyday Life*. Cambridge: Cambrige Uniersity Press.

-----, 2013. *Music Asylums: Wellbeing Trought Music in Everyday Life*. Surrey: Ashgate.

-----, 2014. *Making Sense of Reality Culture and Perception in Everyday Life*. London: Sage Publications Ltd.

Drever, John Levack. 2002. "Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music." *Organised Sound* 7: 21-27

Eco, Umberto. 2015. *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Editorial Presença.

Eno, Brian. 2015. "Ambient Music" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 94-97. New York: Continuum.

-----, 2015a. "The Studio as a Compositional Tool" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 127-130. New York: Continuum.

Eisler, Hanns e Theodor Adorno. 2015. "The Politics of Hearing" em *Audio Culture:*

readings in modern music. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 73-75. New York: Continuum.

Fernandes, Bernardo Maria Castilho Baptista. 2016. *A marquise : uma análise qualitativa do imaginário e das práticas de conquista do território doméstico*. Tese de Mestrado Sociologia do Território, da Cidade e do Ambiente. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Fourastié, Jean. 1978. *História do conforto*. Traduzido por Maria de Lourdes Melo. Lisboa: Estúdios Cor (imp.).

Ford, Felicity. 2010. *The Domestic Soundscape and beyond... presenting everyday sounds to audiences*. PhD Thesis. Oxford: Oxford Brookes University.

Gann, Kyle. 2010. *No such thing as silence: John Cage's 4'33"*. New Haven: Yale University Press.

Goffman, Erving. 2002. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Editora Vozes.

Gonçalves, Luísa Catarina Rodrigues. 2014. *Narrativas e símbolos da identidade nacional - Abordagens didáticas em história e geografia*. Relatório da prática pedagógica de Mestrado em Ensino de História e de Geografia no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Gomes Ribeiro, Paula. 2015. "Reviewing Music Sociology". In "*Estes Sons, esta Linguagem*": *Essays on Music, Meaning and Society*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro, e Katrin Stöck, 41 – 64. Leipzig: CESEM / Gudrun Schröder-Verlag.

Hall, Stuart. 2003. "Introduction Who Needs 'Identity'?" Em *Questions of Cultural Identity*, de Stuart Hall e Paul Du Gay, 1-17. London: SAGE Publications Ltd.

Heidegger, Martin. 2001. "Building Dwelling Thinking" em *Poetry, Language, Thought*. Tradução de Albert Hofstadter. Nova York: Harper Perennial Modern Classics.

Helliwell, John F., Haifang Huang, and Shun Wang. 2017. "The Social Foundations of World Happiness." *World Happiness Report 2017*: 8-46.

Hesmondhalgh, David. 2002. "Popular music audiences and everyday life." Em *Popular Music Studies*, de David Hesmondhalgh e Keith Negus, 117-130. London/New York: Arnold.

- Holmes, Thom. 2008. *Electronic and Experimental Music – Technology, Music, and Culture*. 397-403, New York: Routledge.
- Johnson, Bruce e Martin Cloonan. 2009. *Dark side of the tune: Popular music and violence*. Surrey: Ashgate Publishing, Ltd.
- Kahn, Douglas. 2001. *Noise Water Meat - A History of Sound in The Arts*. London: The MIT Press.
- . 2006. “Sound Art, Art, Music.” *The Iowa Review Web*, Vol. 8, No. 1 edited by Ben Basan.
- King, Elaine e Helen M. Prior. 2013. Introduction. In King, Elaine Helen M. Prior (Ed.), *Music and Familiarity*. (pp. 1-9). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Kittler, Friedrich. 2012. “Gramophone.” *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 234-247. New York: Routledge.
- Kramer, Lawrence. 2003. “Musicology and Meaning.” *The Musical Times* (Musical Times Publications Ltd.) 144: 6-12.
- LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories Sound Culture and Everyday Life*. London: Continuum.
- Lanza, Joseph. 2007. *Elevator Music: A surreal History of Muzak, Easy-Listening and other Moodsongs*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Leppert, Richard. 2012. “Reading The Sonoric Landscape.” *The Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne, 409-418. New York: Routledge.
- Licht, Alan. 2009. “Sound Art: Origins, development and ambiguities.” *Organised Sound* 14: 3-10.
- Lipovsky, Gilles. 2015. *A Felicidade Paradoxal: Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo*. Traduzido por Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70.
- Mattoso, José e Ana Nunes de Almeida, ed. 2015. *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias*. Lisboa : Círculo de Leitores.
- McAdams, Stephen. 1993. Recognition of sound sources and events. In McAdams, Stephen e Emmanuel Bigand (Ed.), *Thinking in Sound – The Cognitive Psychology of Human Audition*. (pp. 146-198). New York: Oxford University Press.
- McLuhan, Marshall. 2015. “Visual and Acoustic Space” em *Audio Culture: readings in*

modern music. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 67-72. New York: Continuum.

Monteiro, Teresa Líbano e Verónica Policarpo. 2015. “Media e entretenimento” Em *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias*. Editado por José Mattoso e Ana Nunes de Almeida, 308-339. Lisboa: Círculo de Leitores.

Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.

Nowak, Raphaël. 2016. *Consuming music in the digital age: technologies, roles and everyday life*. Londres: Palgrave MacMillan.

Nowak, Raphaël, e Andy Bennett. 2014. “Analysing Everyday Sound Environments: The Space, Time and Corporality of Musical Listening.” *Cultural Sociology* 1-17.

Pereira, Sandra Marques. 2015. “Cenários do quotidiano doméstico: modos de habitar.” Em *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias*. Editado por José Mattoso e Ana Nunes de Almeida, 16-47. Lisboa: Círculo de Leitores.

Picker, John M. 2003. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press.

Pinch, Trevor, e Karin Bijsterveld. 2012. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Pink, Sarah. 2004. *Home Truths Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. New York: Berg.

-----, 2006. *The Future of Visual Anthropology Engaging the senses*. Oxon: Routledge.

-----, 2009. *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publication Ltd.

-----, 2012. *Situating Everyday Life Practices and Places*. London: SAGE Publication Ltd.

Porfírio, João Francisco. 2016. “*Soundbook – Os sons do facebook nas soundscapes do quotidiano*.”, artigo apresentado no Colóquio Internacional *Log In, Live On: música e cibercultura na era da Internet of Things*, CysMus/SociMus, CESEM, ED I&D, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Outubro 7-8.

- Potter, Caroline (Ed.). 2013. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Surrey e Burlington: Ashgate.
- Queiroz, Ana Isabel (Cord.). 2014. *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*. Lisboa: FCSH/NOVA.
- Quivy, Raymond e Luc Van Campenhoudt. 2013. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Tradução de João Minhoto Marques, Maria Amália Mendes e Maria Carvalho. Lisboa: Gradiva.
- Rice, Tom. 2003. "Soundselves: An Acoustemology of Sound and Self in the Edinburgh Royal Infirmary." *Anthropology Today*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. 4-9.
- , 2010. "Auscultation and the transmission of auditory knowledge." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* S41-S61.
- , 2013 "Broadcasting the body: the 'private' made 'public' in hospital soundscapes" em *Music, Sound and Space Transformations of Public and Private Experience*. Editado por Georgina Born. 169-185. Cambridge: CAMBRIDGE University Press.
- Russolo, Luigi. 2015. "The Art of Noises: The Futurist Manifesto" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 10-14. New York: Continuum.
- Satie, Erik. 2007. Mobiliário Musical em *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Editado por Lorenç Barber e Ornella Volta. Traduzido por Loreto Casado. Madrid: Ediciones Ardora.
- Schaeffer, Pierre. 2015. "Acousmatics" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 76-81. New York: Continuum.
- Schafer, R. Murray. 1997. *A Afinação do Mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: FEU.
- 1986. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: FEU.
- Scott, Susie. 2009. *Making Sense of Everyday Life*. Cambridge: Polity Press.

- Scruton, Roger. 2013. "Sounds as Secondary Objects and Pure Events." Em *Sounds and Perception New Philosophical Essays*, de Matthew Nudds e Casey O'Callaghan, 50-68. Oxford: OXFORD University Press.
- Shaw-Miller, Simon. 2009. "'The Only Musician with Eyes': Erik Satie and Visual Art" Em *Erik Satie: Music, art and Literature*, Ed. Caroline Potter, 85-113. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Smith, Greg. 2006. "Self." Em *Erving Goffman*, de Greg Smith, 95-109. Oxon: Routledge
- Sterne, Jonathan. 2012. *The Sound Studies Reader*. Oxon: Routledge.
- Tacchi, Jo. 2001. "Radio texture: between self and others" Em *Material cultures: Why some things matter*, Editado por Daniel Miller 25-45. Londres: UCL Press.
- Toop, David. 2001. *Ocean Of Sound Aether Talk, Ambient Sound And Imaginary Worlds*. Londres: Profile Books Ltd.
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Turkle, Sherry. 2007. *Evocative Objects. Things We Think With*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Valadas, B., e M. Leite. 2004. "O Ruído e a Cidade." Lisboa: Instituto do Ambiente
- Vanel, Hervé. 2013 *Triple Entendre Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Varèse, Edgar. 2015. "The Liberation of Sound" em *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christoph Cox e Daniel Warner, 17-21. New York: Continuum.
- Voeglin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence*. New York: Continuum.
- Volta, Ornella. 2007. Cronologia de Erik Satie em *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Editado por Lorenç Barber e Ornella Volta. Traduzido por Loreto Casado. Madrid: Ediciones Ardora.
- Wiking, Meik. 2017. *O livro do hygge- O segredo dinamarquês para ser feliz..* Traduzido por Susana Serrão. Lisboa: Zero a Oito.

Webgrafia

2016. “self” *Meaning in the Cambridge English Dictionary*. 16 de maio. Acedido em 16 de maio de 2016. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/self>.

2016. “priming” *Meaning in the English Oxford Living Dictionary*. 16 de maio. Acedido em 16 de maio de 2016. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/priming>

Bloom, Michael. 1979. *Review: Ambiente 1: Music for Airports*. RollingStone. 26 de julho, 1979. Consultado em 6 de outubro, 2015, <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/ambient-1-music-for-airports-19790726>

“Brian Eno | Ambient 1 - Music for Airports | Whole album HD,” YouTube Video, 48:56, postado por “ambientland”, 27 de março, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5KGMo9yOaSU>

“Casablanca Play it again, Sam Scene (HD & Sub)”, YouTube Video, 04:23, postado por “meiji990”, 07 de maio de 2014.

Czink, Andrew. 2010. “Sounding Interiors: Daydream, Imagination and the Auscultation of Domestic Space.” *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology* Volume 10, número 1, 11:13. Consultado em 23 de outubro, 2015. http://wfae.proscenia.net/journal/scape_15.pdf

----- 2011. “Audio Support Files for Sounding Interiors: Daydream, Imagination and the Auscultation of Domestic Space.” *Andrew Czink’s GLS Weblog-Journal for the Graduate Liberal Studies Program at SFU*, 30 de abril, 2011. <https://andrewczink.wordpress.com/2011/04/30/audio-support-files-for-sounding-interiors-now-online/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2015. *Silêncio*. Acedido em 19 de novembro de 2015. <https://www.priberam.pt/DLPO/sil%C3%A0ncio>

Enoweb. “Information on Brian Eno and his activities”. Music.hiperreal.org. http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/index.center.html

Godinho, João Mira. 2017. *Ikea abre a primeira loja a sul adaptada à região*. Correio da Manhã. 30 de março, 2017. Consultado em 6 de junho, 2017, <http://www.cmjornal.pt/portugal/cidades/detalhe/ikea-abre-primeira-loja-a-sul-adaptada-a-regiao>

- Ikea. 2013. *Design democrático*. 2 de julho. Acedido em 3 de janeiro de 2017.
http://www.ikea.com/ms/pt_PT/this-is-ikea/democratic-design/index.html
- , 2013a. *Sobre o grupo Ikea*. 2 de julho. Acedido em 3 de janeiro de 2017.
http://www.ikea.com/ms/pt_PT/this-is-ikea/about-the-ikea-group/index.html
- , 2013b. *O conceito Ikea*. 28 de novembro. Acedido em 3 de janeiro de 2017.
http://www.ikea.com/ms/pt_PT/this-is-ikea/the-ikea-concept/index.html
- , 2016. *Life At Home Report*. 3 de agosto. Acedido em 10 de agosto de 2016.
<http://lifeathome.ikea.com/home/>.
- , 2016a. *O Que Faz uma Casa, Uma Casa?* 3 de agosto. Acedido em 10 de agosto de 2016. http://www.ikea.com/ms/pt_PT/life-at-home-report/index.html.
- Instituto Nacional de Estatística. 2013. *Famílias nos Censos 2011: Diversidade e Mudança*. Consultado em 2 de novembro, 2015.
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=206614267&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt
- “John Cage about silence”, YouTube Video, 04:17, postado por “j davidm”, 14 de julho, 2007 <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>
- Karel, Ernst. 2016. *Ernst Karel*. 16 de setembro. Acedido em 16 de setembro de 2016.
<http://ek.klingt.org/>.
- , 2015. *Sensory Ethnography Lab*. 30 de dezembro. Acedido em 16 de agosto de 2016. <https://sel.fas.harvard.edu/courses.html>.
- Labelle, Brandon. 2010a. *Brandon Labelle Acoustic Territories*. 26 de maio. Acedido a 10 de outubro de 2016. http://www.brandonlabelle.net/acoustic_territories.html
- , 2015. *Brandon Labelle Biography*. 25 de dezembro. Acedido a 10 de outubro de 2016. <http://www.brandonlabelle.net/biography.html>
- “luc ferrari PRESQUE RIEN n.1 - le lever du jour au bord de la mer “, YouTube Video, 20:28, postado por “funorgianuova”, 26 de junho, 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=aKq-LRYv1Q4>
- “Mike Andrews interviews Brian Eno for Riverside in 1983,” YouTube Video, 10:50, de uma entrevista para o programa televisivo “Riverside” transmitido pela BBC2 em 1983, postado por “universityofambience”, 15 de maio, 2013,

<https://www.youtube.com/watch?v=ZxDdZ3vRZwc>.

Oxford Music Online. 2015. *Brian Eno*.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45938>

-----, 2015a. *Muzak*.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e4647>

-----, 2015b. *Envorinmental Music*.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43820>

Pereira, Sara. 2010. *História do Fado*. 7 de dezembro. Acedido a 25 de junho de 2017.

<http://www.museudofado.pt/gca/?id=17>

Sound Art Archive. 2016. <http://www.soundartarchive.net/>

Entrevistas e objetos produzidos pelos participantes

Ana (nome fictício). 2016. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 4 de maio.

Ana (nome fictício). 2016a. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 14 de setembro.

Ana (nome fictício). 2017. Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 5 de janeiro.

Ana (nome fictício). 2017a. Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 21 de fevereiro.

Ana (nome fictício). 2017b. Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 9 de junho.

Camila (nome fictício). 2016. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 3 de maio.

Camila (nome fictício). 2016a. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 20 de setembro.

Camila (nome fictício). 2016b. Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Tabela pdf. 27 de dezembro.

Camila (nome fictício). 2017. Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 27 de janeiro.

Camila (nome fictício). 2017a. Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 16 de maio.

Olga (nome fictício). 2016. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 3 de maio.

Olga (nome fictício). 2016a. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 12 de setembro.

Olga (nome fictício). 2017. Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 12 de janeiro.

Olga (nome fictício). 2017a. Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Facebook messenger. Texto escrito pdf. 13 de fevereiro.

Olga (nome fictício). 2017b. Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Email. Vídeo. 13 de fevereiro.

Olga (nome fictício). 2017c. Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 22 de abril.

Pedro (nome fictício). 2016. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 4 de maio.

Pedro (nome fictício). 2016a. Participante na investigação. Entrevista realizada presencialmente. Gravação áudio. 14 de setembro.

Pedro (nome fictício). 2017. Participante na investigação. Descrição da rotina semanal. Email. Texto escrito pdf. 20 de fevereiro.

Pedro (nome fictício). 2017a. Participante na investigação. Descrição de um som evocativo. Email. Texto escrito pdf. 20 de fevereiro.

Pedro (nome fictício). 2017b. Participante na investigação. Impressões sobre a composição sonora. Email. 17 de maio.

Composições realizadas no contexto da presente investigação (disponibilizadas no youtube).

“Ana”, YouTube Video, 02:15:52, postado por “João Porfírio”, 11 de março, 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=AR-5N3ZvDnY&t>

“Camila”, YouTube Video, 01:42:56, postado por “João Porfírio”, 09 de março, 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=UzwCuRr-z8s&t>

“Olga”, YouTube Video, 02:11:09, postado por “João Porfírio”, 11 de março, 2013,
<https://www.youtube.com/watch?v=tbLY9UKnTdY&t>

“Pedro”, YouTube Video, 02:18:57, postado por “João Porfírio”, 10 de março, 2013,
https://www.youtube.com/watch?v=Y_11plyZjng&t

Lista de Figuras

Figura 1 – Categorias no site <http://us.moodmedia.com/>.

Figura 2 – Obras musicais numa categoria no site <http://us.moodmedia.com/>.

Lista de anexos

(Consultar a pasta anexos)

Anexo 1 - Síntese da primeira conversa – Ana.

Anexo 2 - Síntese da primeira conversa – Camila.

Anexo 3 - Síntese da primeira conversa – Olga.

Anexo 4 - Síntese da primeira conversa – Pedro.

Anexo 5 - Síntese da segunda conversa – Ana.

Anexo 6 - Síntese da segunda conversa – Camila.

Anexo 7 - Síntese da segunda conversa – Olga.

Anexo 8 - Síntese da segunda conversa – Pedro.

Anexo 9 - Rotina – Ana.

Anexo 10 - Rotina – Camila.

Anexo 11 - Rotina – Olga.

Anexo 12 - Rotina – Pedro.

Anexo 13 - Som Evocativo – Ana.

Anexo 14 - Som Evocativo – Camila.

Anexo 15 - Som Evocativo – Olga.

Anexo 15a – Som evocativo – Olga (vídeo).

Anexo 16 - Som Evocativo – Pedro.

Anexo 17 - links para as composições sonoras - *youtube*.

Anexo 18 - Impressões sobre a composição – Ana.

Anexo 19 - Impressões sobre a composição – Camila.

Anexo 20 - Impressões sobre a composição – Olga.

Anexo 21 - Impressões sobre a composição – Pedro.

Anexo 22 – Respostas ao inquérito exploratório no *facebook*.